మిసిమి

మాస పత్రిక

మార్చి 1996

వెల. 6/-



శ్రద్ధాంజలి

మిసిమికి ఇక ఆయనలేరు. ఆయన లేకుండా మిసిమిని ఊహించడం కష్టం. అయినా మిసిమి తన ఒంటరి పయనాన్ని తాను సాగించ దలిచింది. తన భవిష్యత్తుకు తనేకర్త కాదలిచింది. ఒక నిట్టూర్పు వదలి మరల పయనం సాగిస్తోంది. ఈ పయనంలో రచయితలను, పాఠకులను, విమర్శకులను తనకు సహపాంథులు కావాలని కోరుతోంది. బాసటగా నిలవమంటోంది.

మిసిమికి ఆత్మచైతన్యం (Self awareness) ఉంది. తానెవరో, తానేమిటో తన రూపమేమిటో, తన నామమేమిటో తనకు తెలుసు. తన విలువలు, తన ఒరవడి పాఠకుల, రచయితల విమర్శకుల, పత్రికల, మేధావుల మనోఫలకాలపై గాఢంగా ముద్రితమైందని తెలుసు. ఈ విలువలను, ఒరవడిని అలా కాపాడుకొంటూ, నాలుగు కాలాల పాటు ముందుకు సాగాలని తన ఆకాంక్ష.

ఈ ఆకాంక్షను ఆకాంక్షగా మిగిలిపోనీక యథార్థీకరణం చెందించాలని మిసిమి పాఠకులను రచయితలను అర్థిస్తోంది. మేధావుల, రచయితల మేధోసంసర్గ పులకితమైన తన ప్రతిపుట పాఠకుల ప్రతిస్పందనలతో రెపరెపలాడుతోందని మిసిమికి తెలుసు.

మిసిమికి ఊపిరి పోసి, తానే దాని ఊపిరి అయిన డా. ఆలపాటి రవీంద్రనాథ్ ఫిబ్రవరి 11వ తేదీ ఉదయం 11 గం.40 ని.లకు దివంగతులయ్యారు. మరొకరు ఆ ఖాళీని పూరించలేరు. వారు ''లేనితనాన్ని'' వారే పూరించాలి. ఇది మానవవాదం చెప్పే సత్యం. వారు వదిలి వెళ్ళిన ఖాళీని పూడ్చలేక పోయినా, మిసిమి కోరిన తీరులో మేధావులు,రచయితలు, పాఠకులు ప్రతిస్పందించడమే ఆయనకు సమర్పించగలిగిన పర్యాప్త శ్రద్ధాంజలి.

వారి మరణానికి సానుభూతి ప్రకటించిన మీ అందరికి మిసిమి కృతజ్ఞతలు తెలుపుకొంటోంది.

— మిసిమి

మిసిమి

"All that we are is the product of what we have thought" is "We are what we think." — Dammapada.

సంపుటి 8 మార్చి 1996 సంచిక 2

వ్యవస్థాపక సంపాదకులు : డాక్టర్ **రవీంద్రనాథ్ ఆలపాటి**

విషయసూచిక

విడిప్రతి రూ. 6/- వార్షిక చందా రూ. 70/-

Printed and Published at KALA JYOTHI PROCESS LTD.,
1-1-60/5, R.T.C. X Roads, Musheerabad, Hyd-20. Ph. 7612436, 7612337.
Editorial Nest
Plot No: 337 A, Road No. 10, Jubilee Hills, Hyderabad - 500 033. Ph. 247717.

ముఖచిత్రం

Delight not is sensuality or heedlessness. Diligently contemplative, one wins immense bliss.

విషయాసక్తుడవు ప్రమత్తుడవు కాకు – అవిశ్రాంత ధ్యాని మహదానందాన్ని పొందుతాడు

Don't indulge in heedlessness !
Don't come near to sexual joys !
The heedful and comtemplative
attains abundant bliss.

ప్రమత్తతలో పడకు
కామసుఖాలను దరిచేరనీకు
అప్రమత్తుడైన ధ్యాని బహుళ
సుఖాలను అనుభవిస్తాడు.

Courtesy "The Treasury of Truth (Dhammapada)"

ధమ్మపద

వర్తమాన కవిత్వోద్యమాలు అభివ్యక్తి వైవిధ్యం

- ఆర్. సీతారాం

వర్తమాన తెలుగు కవిత్వాభివ్యక్తికి వైవిధ్యం ప్రధానంగా నాలుగు అభివ్యక్తి విధానాల ద్వారా వస్తున్నది. అవి వరసగా - 1. Metaphor 2. Metonomy 3. Synecdoche 4. paradox. వీటిని tropes గా వ్యవహరిస్తున్నారు విమర్శకులు. అంటే భాషను, సాధారణ అర్థాలనుంచి విశేషార్థాలకు మార్చే సాధనాలు. ఒక కోణంలో అలంకారాల్లాంటివే కాని, కచ్చితంగా అలంకారాలు కావు. భాషను మార్చగలిగిన సాధనాలు. వీటి ముఖ్యమైన కార్యం Transference. తెలుగులో బదలాయింపు లేదా మార్పు. దేనిని మారుస్తాయి ఇవి అంటే భాషలోని పదాలకుండే అర్థాలను సందర్భానుగుణంగా మార్చి నూతనార్థాలను సృష్టించే పనిని ఇవి నిర్వహిస్తాయి. ఈ సాధనాలు లేకుండా కవిత్వం ఉండే వీలులేదు. వీటిని యోగించని కవి ఉండటం అరుదే. అయితే ఆ ప్రయోగిస్తున్న సంగతి కవికి తెలిసి ఉండవచ్చు. తెలియకుండాను ఉండొచ్చు. భాషలో యివి కొత్త దనాన్ని తీసుకొచ్చేందుకు దోహదపడుతాయి. అందువల్ల వీటిని మౌలికమైనవిగా గుర్తించాలి. మామూలు భాషలో ప్రధానంగా కనిపించేది సామాన్యత. వక్త మాట్లాడినప్పుడు అతని అభిప్రాయం మీదకు దృష్టిని మళ్ళించేది సామాన్యత. అలా కాకుండా అతని మాటల మీదకు దృష్టిని తిప్పేది విశేషార్థకత. ఈ విశేషార్థకత అనే స్వభావం కవిత్వ భాషలో ఉంటు

కాబట్టే, " కవిత్వం భాష యొక్క భాష [illegible] పిల్లలు నిఘంటువులు చూస్తారు. పండితులూ చూస్తారు. కవులు చూడరు"[18] అన్నాడొక తెలుగు క[illegible] మామూలు భాషలోని పదాలకు నైఘంటికార్థాలు దొరుకుతాయి. మరి కవిత్వ భాషలో? అసలు నైఘంటికార్థాలకు కవిత్వ భాషలో తావులేదు. వాటికి Denotations ఉండవు. Connotations మాత్రమే ఉంటాయి. అందుకే నిఘంటువులు కవులు చూడ రని ఆ ఆధునిక కవి అభిప్రాయం. కవిత్వ భాషకు సందర్భమే నిఘంటువు. సరిగా ఇటువంటి అభిప్రాయాన్నే రోమన్ యాకబ్సన్ అనే భాషాశాస్త్ర వేత్త కూడా వ్యక్తం చేశాడు. " కవిత్వం కూడా భాషే: కాకపోతే అదొక విశేష రూపం గల భాష. నిత్యవ్యవహారంలో వున్న భాష వల్ల కలగని విశేష ఫలితాలు ఈ భాష వల్ల కలుగుతాయి."[19] మామూలు భాషలో వక్త ఒక వస్తువుని ఉద్దేశ్యంగా [Topic] నిర్దేశించినప్పుడు ఆ వస్తువుకి పర్యాయాలుగా ఉన్న అనేక పదాలలోనుంచి ఒకటి ఎంచుకుంటాడు; ఆ వస్తువును గురించి తాను చెప్పదలచుకున్న విధేయాంశానికి [Comment] పర్యాయాలుగా ఉన్న అనేక పదాలలోనుంచి మరొకటి ఎంచుకుంటాడు. ఈ రెండిటినీ కలిపినప్పుడు వాక్యం అవుతున్నది. ఎంచడం, కలపడం ఈ రెండూ భాషలో ప్రధాన సూత్రాలు. ఎంచడంలో ఉన్న పర్యాయత కలపడంలో కూడా వర్తిస్తే అది కవితా భాష అని యాకబ్సన్ సూత్రీకరణ. అఫేజియా [Aphasia] గురించి చర్చించిన ఒక వ్యాసంలో భాషకు రెండు ధ్రువా లున్నాయని చెపుతూ. వాటిని మెటఫర్, మెటానమీలుగా గుర్తించాడు యాకబ్సన్. సజూర్ భాషాశాస్త్ర సూత్రీకరణలను ప్రాతిపదికగా చేసుకుని అన్ని సంకేత వ్యవస్థలలాగానే భాషా వ్యవస్థ కూడా రెండు ప్రత్యేక కార్యాలను కలిగి ఉంటుంది అని చెప్పాడు. ఇక్కడ మనం చర్చిస్తున్న మెటఫర్, మెటానమిక్ అభివ్యక్తికి, యాకబ్సన్‌కు ఉన్న సంబంధం విడదీయ రానిది కావడం చేత యాకబ్సన్ సూత్రీకరణ అనివార్యమైంది. ఏ వాక్య నిర్మాణమైనా ఎంచడం, కలపడం అనే వాటి మీదే ఆధారపడి ఉంటుంది. ఉదాహరణకు 'ఓడలు

సముద్రాన్ని దాటాయి' అనే వాక్యం కోసం భాషా నియమాలకు అనుగుణంగానే తగిన పదాలను ఎంచుకుని, ఆ నియమాలకు అనుబద్ధులమై కలుపుతాం. అయితే 'దాటాయి' అన్న పదానికి మారుగా 'దున్నాయి' అని వాడే టట్లయితే Metaphor ని సృష్టించినట్టే. ఏ ప్రాతిపదిక మీద యిక్కడ రూపక సృష్టి, జరిగింది? రెండు భిన్నాంశాల మధ్యనున్న సాదృశ్యం [Similarity] నీటి మీద ఓడ కదలికలను చెప్పే నిమిత్తం నేలమీద నాగలి కదలికలతో సాదృశ్యపరచటం వల్ల Metaphorical గా చెప్పినట్లవుతున్నది. ఓడలకు బదులుగా 'వెన్నుపలక' వాడితే అక్కడ Synecdoche వాడుతున్నట్లు. ఒక సకలాంశాన్ని [Whole] చెప్పేందుకుగాను దానిలోని ఒక శకలాన్ని [Part] మాత్రమే చెపితే దానిని సినెక్‌డోకే గా వ్యవహరించవచ్చు. ఒకవేళ సముద్రాన్ని చెప్పే నిమిత్తం 'లోతు'ను మాత్రమే పేర్కొంటే అక్కడ మెటానమీని చెప్పినట్లవుతుంది. ఈ తరహా 'Transference' ని ఏ భాషా కవులైనా కవిత్వంలో అనుసరిస్తారు. ఆధునిక కవిత్వంలో పై మూడూ మౌలికంగా ప్రయోగింపబడుతున్నాయి.

ఇక Metaphor గురించి ఆలోచిస్తే - వర్తమాన కవిత్వంలో దీని ప్రాధాన్యం బాగా పెరిగింది. కవులు అతి విస్తృతంగానే ప్రయోగిస్తున్నారు. తాము చెపుతున్న భావాలను మరింత కవిత్వవంతం, అర్థవంతం చేసేందుకు Metaphor ను కవులు ఆశ్రయించారని చెప్పవచ్చు. ఒక తెలుగు కవీ, ఒక విమర్శకుడు Metaphor ను గురించి చేసిన వ్యాఖ్యలు కూడా దీనిని రుజావు చేస్తున్నాయి. "మెటఫర్‌ని ఒట్టి అలంకారంగా మాత్రమే చూడటం మానేస్తే మంచిదనుకొంటా. Metaphor is not an act but a bond" అని వేగుంట మోహనప్రసాద్, "సాధారణంగా మెటఫర్ల ముసురు ఎక్కువైతే అసలు పద్యపు కాంతిని కప్పేస్తుంది. మెటఫర్ల అసాధారణత, అపూర్వత అదనెరిగి చేసే ప్రయోగం భావతీవ్రతను కాంతిమంతం చేస్తుంది." అని చేరా అభిప్రాయపడ్డారు. ఇద్దరి అభిప్రాయాలు కొద్ది తేడాతో ఒకే సంవత్సరం (1992 ?) లో వెలువడ్డాయి. కవిగా మోహన్‌ప్రసాద్ మెటఫర్‌ని అలంకారంగానే చూడొద్దనీ, దానకి పరిమితి విధించవద్దని చెప్పడమే కాకుండా మెటఫర్‌ని కవిత్వంలో విడదీయ వీల్లేని బంధంగా అర్థం చేసుకోమంటున్నారు. మరి చేరా? మెటఫర్ల ముసురు అధికమైతే పద్యపు కాంతిని కప్పేస్తుందంటున్నారు. కవిత్వంలో మెటఫర్ ఆధిక్యత కొనసాగితే భావార్థాలు మరుగున పడతాయన్నది చేరా హెచ్చరిక. భాషా శాస్త్రవేత్తగా ఆ దృష్టికోణం నుంచి కవులకి చేసిన సూచన చేరాదైతే, కవుల దృష్టికోణం నుంచి చేస్తున్న పరిశీలన మోహన ప్రసాద్‌ది. ఈ యిద్దరి అభిప్రాయాల వల్ల మనకో విషయం స్పష్టపడుతోంది. భాషకి, మెటఫర్‌కి ఉన్న సంబంధం, మెటఫర్ వల్ల కవిత్వభాషకి కలిగే ప్రయోజనం మనం తెలుసుకోవచ్చు.

మెటఫర్‌ను తెలుగులో 'రూపకం' అని వ్యవహరించటం పరిపాటి. ఒక కోణంలో రెండూ ఒకటే కూడా. అయినా రూపకానికి సాంప్రదాయిక అర్థపరిమితి ఉంది. 'రూపం ఏవ రూపకం - రూపము యొక్క ఆరోపణమే రూపకం.' ముఖమే చంద్రుడు అంటే రూపకం అవుతుంది. రూపకంలో అభేదం, ఆరోపం రెండూ ఉంటాయి. దీనివల్ల రంజనం కలుగుతుంది. ఇంతకు మించి రూపకానికి అర్థవిస్తృతేమీ లేదు. దీని వల్లనే కాబోలు! మెటఫర్ స్వభావం ఎరిగిన భాషాశాస్త్రవేత్త చేరా ఆంగ్లంలో Metaphorization అనే మాటను తెలుగులో 'సదృశీకరణం' గా అనువదించుకుని వ్యవహరిస్తున్నారు. 'సదృశీకరణం' అనే దాన్ని విస్తృతార్థంలో వాడుతున్నారు. సదృశీకరణాన్ని నిర్వచిస్తూ "ఒక వస్తువు గురించి చెప్పటానికి మరొక వస్తువును సాదృశ్యంగా గ్రహించే పద్ధతి ఒకటి ఉంది. దీన్ని సదృశీకరణం (Metaphorization) అని వ్యవహరిస్తున్నారు. ఇది కవిత్వ భాషలో ప్రచురంగా ఉన్నా

సాధారణ భాషలో కూడా తరచు కనిపిస్తుంది''[20] అన్నారు. ఈ విధమైన సదృశీకరణంలో జరిగేది ముందే చెప్పినట్లుగా 'transference' మాత్రమే.

1. "ఇసక అలల ఎడారి భూమి మీద
ఇంకి పోతున్న సూర్యుడి బొట్టుతో
ఏం ముఖం అది!
పూర్తిగా ముడతలు పడిపోయిన
తీపి ఖర్జూరపు పండు
ఏం ముఖం అది''

(జయప్రభ - 'వంగిన నల్లరేగడి భూమి' కవిత)

2. "రోజాలాంటి ఊలు పూల డోలీలాంటి
ఆ పొద్దు మలుపునూ దాటెయ్యబోయి
తెగిన విద్యుత్తీగను తాకిన ప్రకంపనలా పట్టి ఆపేసిన రక్తపు జీర!
నాకు మాత్రమే పరిచితమైన లిపి రహస్యంలా
పసిదనం ప్రాకు మీద చదివినప్పుడు''

(కొండేపూటి నిర్మల - 'రహస్తంత్రి' కవిత)

ఈ రెండు ఉదాహరణలూ metahorization క్రమాన్ని తెలుపుతున్నాయి. దీనిలో మొదటిది వృద్ధాప్యాన్ని, రెండవది రజస్వల కావడాన్ని గురించి చెపుతున్నాయి. ఈ రెండిట్లో ఒక వస్తువుకుండే దృష్టికోణం (aspect) మరొక వస్తువుకు మార్చబడింది. భాషకు Metaphor అన్నది స్వప్నావస్థ అంటాడు డొనాల్డ్ డేవిడ్‌సన్. కలలను ఏ విధంగా అన్వయించుకుంటామో దీనిని అలాగే అన్వయించుకోవాలి. యిది సృష్టికర్తను ఎలా ప్రతిఫలింప జేస్తుందో అన్వయించుకునే వ్యక్తిని కూడా అంతే. అన్వయమనే క్రియ భావనాశక్తికీ, శ్రమకీ చెందింది. మెటఫర్‌ని సృష్టించడమే కాదు. దానిని అర్థం చేసుకోవడం కూడా సృజనాత్మకత మీదే ఆధారపడి ఉంటుంది. కవిత్వంలో ఎన్నో వస్తువులు వాటి రూపకాలు మారవచ్చు కాని ఈ బదలాయింపు స్థిరంగా ఉంటుంది. మనుషులు ఓడలు. కాలం నది. అన్నప్పుడు వాటిలో Metaphor. ఏదో తేలిగ్గానే గుర్తించవచ్చు. మనుషులు ఓడలు కారని, కాలం నది ఎంతమాత్రమూ కాలేదని నిశ్చయంగా మనకు తెలుసు. అయినప్పటికీ మనం మనుషుల్ని ఓడలుగా భావించకుండానే అట్లా చెప్పిన సందర్భానికి తగ్గట్టుగా దానిని అవగతం చేసుకుంటాం. అలా చెప్పడంలో కవి దేన్ని ఉద్దేశించాడో ఆ అర్థాన్నే అన్వయించుకుంటాం. ఇటువంటి లక్షణం Metaphor కి ఉన్న కారణంగానే Metaphor ని ఒక False Statement గా పేర్కొంటారు. ఒకటి చెప్పి మరొకటి అర్థం చేసుకునేందుకు ప్రేరేపిస్తుంది. Metaphor ద్వారా కవిత్వంలో పదాలకుండే సామాన్యార్థాలను మార్చటమో, ఆ ప్రయత్నం చేయటమో కవి చేస్తాడు కాబట్టే అది కవిత్వ భాషగా రూపొందుతుంది. ఈ మార్పును కవి ఎందుకు చేస్తాడు? ఒక కొత్త అర్థాన్ని, లేదా ప్రత్యేక భావానికి తగిన అర్థాన్ని కల్పించేందుకు. తన అనుభూతిని రూపుకట్టించేందుకు పదాలకుండే అర్థ పరిమితులను విశాలం చేస్తాడు. Metaphor అర్థాన్ని విస్తృత పరుస్తుంది.

ఇక్కడే ఆంగ్లకవి Wallace Stevens మెటఫర్ గూర్చి చెప్పిన అభిప్రాయాన్ని ఉదాహరించడం ద్వారా విషయాన్ని ఇంకాస్త సులభంగా అర్థం చేసుకునేందుకు వీలు కలుగుతుంది. ఆయ నేమంటాడంటే "Reality is a cliche from which we escape by metaphor"[21] గతానుగతికంగ

మారిన వాస్తవికతనుంచి కవి Metaphor ద్వారా వైదొలగుతాడు. తాను చెప్పదలచిన వాస్తవికత బాగా నలిగినదే అయ్యుంటుంది. దాన్లో కొత్తదనమేమీ ఉండదు. వాస్తవిక ప్రపంచం గురించి ఏం మాట్లాడినా అది అలాగే ఉంటుంది. భాష ఉందంటే ఆ వాస్తవికతను వివరించడానికి ఉపకరించే సాధనమే గాని దాన్ని మార్చగలిగేది కాదు. అందుచేత దానిని యథాతథంగా చూపడంలో ఏ ప్రయోజనమూ నెరవేరదు. కనుక కవి తాను భాషతో సృష్టించిన Metaphor ద్వారా నూతనంగా మలుస్తాడు. కవి వాస్తవికతనుంచి నూత్న వాస్తవికతలోకి ప్రవేశిస్తాడు. సదృశీకరణం ద్వారా మనం ఎరిగి ఉన్న వాస్తవికతను మనకే విభిన్నంగా దర్శింపజేస్తాడు. అప్పుడు కవిత్వమే ఒక Metaphor గా మారుతుంది. ఈ కారణంగానే 'Metaphor is the message' అని అంటున్నాం. దీనిని మరికొంచెం పొడిగిస్తే స్టీవెన్స్ చెప్పినట్టు 'Metaphor creatres a new reality from which the orginal appears to be unreal' కవిత్వంలో యిలా అనిపించడం సహజమే. భాషకున్న transference అన్న గుణం చేత భాష మొత్తాన్ని సాదృశ్యాత్మకం అనవచ్చునని విమర్శకులు భావిస్తున్నారు. సాధారణ భాషోపయోగాన్ని కాదని కొంతమేరకు 'డీవియేట్' కావడం వల్ల రూపకం కవి నిర్దేశించిన ప్రయోజనాన్ని సాధించగలుగుతున్నది. కవిత్వంలో మెటఫర్ అరు రకాలుగా ఉపయోగంలోకి వస్తుందని స్థూలంగా విభజించి చూపారు కవిత్వ విమర్శకులు: 1) భావ స్పష్టత, 2) భావక్లుప్తత లేదా సంక్షిప్తత, 3) అశ్లీల భావ పరిహరణ, 4) భావ విస్తృతి, 5) భావ సూక్ష్మీకరణ, 6) ఆకర్షణీయ భావ వ్యక్తీకరణలు మెటఫర్ ద్వారా సాధ్యపడతాయి. వర్తమాన తెలుగు కవిత్వంలో Metaphor బహుళంగా ప్రయోగింపబడుతుండటం మనం చూస్తూనే ఉన్నాం, కవిత్వాభివ్యక్తి మెటఫర్ కారణంగానే వైవిధ్యాన్ని పొందుతూన్నది.

మెటానమి కాభివ్యక్తి: "కవిత్వం మెటఫర్ నుండి మెటానమీకి ... ప్రయాణించాలి"[22] కవిత్వాభివ్యక్తిలో ఒకానొక నిలకడ స్థితి వచ్చిందని అనిపించినప్పుడల్లా పెద్ద కవులు ఇటువంటి సూచనలు ఇవ్వటం సహజమే. వర్తమాన తెలుగు కవిత్వంలో అటువంటి స్థితి ఉన్నట్లు కనిపించదు. మరి అట్లాంటప్పుడు ఎందుకీ సూచన యిచ్చాడన్న సందేహ మొస్తుంది. కవులు మెటఫర్ దగ్గరే ఆగకుండా ముందుకు పోవాలన్నది కవి ఆకాంక్ష. వ్యక్తీకరణ సాధారణమైపోకుండా ఉండాలంటే సాధనాలను నిరంతరం మార్చుకుంటూ ఉండాలి కవులు. అలా మారిస్తేనే అభివ్యక్తిలో వైవిధ్యం సాధ్యపడుతుంది. వర్తమాన తెలుగు కవిత్వం ఈ మెటానమీని ఆశ్రయించి కూడా సాగుతున్నది. అసలు మెటానమీ అంటే ఏమిటి? గ్రీకు పదమైన మెటానమియా [Metonymia] నుంచి నిష్పన్నమైంది మెటానమీ. మెటా [Meta] అంటే 'మార్పు', 'Onoma' అంటే పేరు. యిక్కడ ఒక వస్తువు పేరు దానితో సంబంధం ఉన్న మరొక దాని స్థానానికి బదలాయించటం ఉంటుంది. ఒక పదానికి బదులుగా ఆ పదంతో దగ్గరి సంబంధమున్న మరొక పదాన్ని ఆ పదం స్థానంలో వాడటమే ఉంటుంది. యాకబ్ సన్ భాషా విషయంగా చెప్పిన రెండు ధ్రువాలలో మెటానమీ కూడా ఒకటి. మెటఫర్ సాదృశ్యత మీద ఆధారపడితే మెటానమీ రెండు వస్తువుల మధ్య సామీప్యం లేదా ఆ రెండు వస్తువుల మధ్య అవిచ్ఛిన్న సంబంధం వల్ల వ్యక్తమవుతుంది. యిక్కడ జయప్రభ కవితను చూడొచ్చు. మనం.

" 'నయావిస్సర్' అంటూ
పావురంలా పాపాయి
తెల్ల చుడీదార్‌లో
ఎగిరితే ఎంత హాయి

కానీ, ప్రకటనల్లో పాపాయిలకీ కూడా
కాళ్ళు గుంజుతాయి, ఎగిరినందుకు కాదు!
కడుపు బిగదీసుకుపోయి నొప్పే నొప్పి అత్తయ్యకి
ఎగిరినందుక్కాదు"[23]

ఇందులో సదృశీకరణంతో పాటుగా మెటానమీని ఆశ్రయించింది. 'ఎగిరినందుకు కాదు' అన్న క్రియాంత వాక్యం. కారణాన్ని వదలి చెప్పడం వల్లా, నయా విస్పర్ అన్నది బహిష్టుతో సంబంధాన్ని తెలిపేందుకు వాడటం వల్ల మెటానమిక్ అభివ్యక్తిగా రూపం తీసుకుంది కవిత. కార్యకారణాలలో ఏ ఒక్కటి చెప్పినా మెటానమీ అవుతుంది. 'గదిని మంచం మీదనుంచి క్రిందకు దించారు' అన్న చోట కవి మృత్యువుని సూచించ దలిచాడు. ఇక్కడ గది మంచమెక్కుతుందా అన్న ప్రశ్న వేసుకుంటే హాస్యాస్పదంగా తోస్తుంది విషయమంతా. గదిలో మంచం మీదే మరణించిన మనిషిని క్రిందికి దింపడమే కవి చెప్పాలనుకున్న విషయం. చనిపోయిన మనిషితోపాటుగా గదిని నిర్జీవం చేస్తున్నాడు. ఆ గదిలో మనిషి బ్రతికి ఉన్నంత కాలమే ఆ గది జీవించి ఉందనేది కూడా కవి చూపించదలచిన కోణం. అలాగే 'ఈ మనికి మరో చెయ్యి అవసరం' అని మనం నిత్యం ఎక్కడో వింటూ ఉండే వాక్యంలో కూడా మెటానమిక్ అభివ్యక్తి ఉంది. ఈ క్రింద పేర్కొనే వాక్యాలు మెటానమీకి ఉదాహరణలు:

1. వాషింగ్టన్ మాస్కోతో చర్చలు మొదలు పెట్టింది.
2. వైట్‌హౌజ్ పెదవి విప్పలేదు (క్లింటన్)
3. భీతిల్లిన త్రిలోకపురి (ప్రజలు)
4. బహిష్కరణను సమర్థించిన క్రెమ్లిన్

ఇవన్నీ మెటానమీలో ఉన్న సాధారణ నియమాన్ని ప్రతిఫలింపజేస్తున్నాయి. వాస్తవానికి కవిత్వంలో ఉండే మెటానమీతో సమానంగా పత్రికలలో వచ్చే వార్తలకు పెట్టే శీర్షికలలో ఈ విధమైన మెటానమిక్ అభివ్యక్తి కనిపిస్తుంది. పత్రికలలో అధిక శాతం కవులే ఉప సంపాదకులుగా పనిచేయడం ఒక కారణం. అయితే అసలు దీన్ని linguistic behaviour గా కూడా పేర్కొన వచ్చు.

కవిత్వంలో ఒక్కోసారి సంఘటనకు బదులుగా ఆ యా స్థలాలని మాత్రమే చెపుతాడు కవి. 'ఇరాక్‌ను మరో వియత్నాం కానీయకు' ఇటువంటిదే. మెటానమిక్ అభివ్యక్తి ఉన్నచోట పాఠకులు సులభంగానే వాటికి తగిన సూచితాలను నిర్ధారించుకోగలరని సైకోలింగ్విస్టిక్స్ పరిశోధనలు తెలుపుతున్నాయి. సరైన అన్వయాన్ని పాఠకుడు ఎట్లా సాధించుకుంటాడు అన్నది ప్రశ్నార్థకమే. ప్రతి పదానికి ఉండే సాధ్యమైన అర్థాలన్నిటినీ పాఠకుడు తన మన: పదకోశంలోనే జాబితీకరించుకుంటాడని, ఒక పదం యిచ్చిన సందర్భంలో వెను వెంటనే పాఠకుడు ఆ నిఘంటువులోంచి తనకు కావలసిన అర్థాన్ని ఎంపిక చేసుకుంటాడని, ఎంచడం, కలపడం అనే ప్రక్రియలో పర్యాయతను చూపి కవిత్వాన్ని సృష్టించి యిచ్చిన కవిని అనుసరించడు. సరికదా అర్థం చేసుకునే క్రమంలో విధిగా పర్యాయతను పాటిస్తుండటం చేత ఈ విధమైన అభివ్యక్తి పద్ధతులను పాఠకుడు అర్థం చేసుకుంటాడు.

కత్తిని సూచించేందుకు ఫోర్కును, దీపానికి బదులుగా అది పెట్టే ఉంచే స్థలాన్ని, వెలుతురు బల్లగా, సినిమా తెరకి బదులుగా 'పెద్ద టీవీ' అని చిన్న పిల్లలు చెపుతుంటారు. ఇట్లాంటి పొరపాట్లు భాషావైకల్యం (అఫేజియా) ఉన్నవారు చేస్తారు. అయితే కవులు ఉద్దేశపూర్వకంగానే కవిత్వంలో చేస్తారు. అవి దోషాలుగా కాకుండా గుణాలు అవుతాయి కవిత్వంలో.

సినెక్‌డొకె: దీనిని Metaphor తో సంబంధమున్న ప్రత్యేక రూపంగా పేర్కొంటారు. ఒక అంశం మొత్తాన్ని గుర్తించడానికి బదులుగా ఒక భాగాన్ని మాత్రమే స్వీకరించి దాని ద్వారా ఆ సామస్త్యాన్ని [Whole] ప్రదర్శించే పద్ధతిని సినెక్‌డొకెగా వ్యవహరిస్తున్నారు. ఇదొక కేరికేచరిస్టు చేసే పనిని పోలి ఉంటుంది. తాను చిత్రించదలచిన విషయానికి అనుగుణంగా ఒకానొక వ్యక్తిలో ప్రస్ఫుటంగా కనిపించే అంశాన్ని మాత్రమే గ్రహించి కేరికేచర్ గీస్తాడు. రేఖల ద్వారా వ్యక్తిని గాక వ్యక్తి స్వభావాన్నీ, గుణాన్నీ సంక్షిప్తీకరించి చిత్రించటం దీన్లో ప్రధానం. అదే విధంగా కవి తాను చెప్పదలచిన మొత్తాన్ని కాకుండా దాన్లోని ముఖ్యలక్షణం, లేదా సూక్ష్మమైన వివరణను పట్టుకుని అక్షరబద్ధం చేస్తాడు. తాను చెప్పాలనుకున్న మొత్తాన్ని వర్ణించనక్కర లేకుండానే కవి దీన్ని సాధిస్తాడు. అయితే తాను ఏ అంశం యొక్క మొత్తాన్ని సూచించదలిచాడో దాన్లో తాను ఎన్నుకున్నది ఆ విధేయాంశంలో అతి ప్రధానమైనదై ఉంటుంది. సినెక్‌డెకెస్తాయ్ [Synekdechesthai] అనే గ్రీకు పదం నుంచి నిష్పన్నమైనదే సినెక్‌డొకె. అంటే దీనర్థం 'సంయుక్తంగా స్వీకరించటం' మిగిలిన వాటిలాగే దీనికి బదలాయింపు (transference) ఉంటుంది. సకలాన్ని శకలం ద్వారా చూపనప్పుడే సినెక్‌డొకే అభివ్యక్తి రూపుదిద్దుకుంటుంది.

ఇరవై గ్రీష్మాలు = ఇరవై సంవత్సరాలు
పది చేతులు = పదిమంది వ్యక్తులు
గుడ్డినోళ్ళు = లంచగొండులైన మతాధిపతులు

అన్న అర్థంలో సినెక్‌డొకేని సూచించేవే. ఆధునిక కవిత్వంలో ఇటువంటి expressions అనేకం కనిపిస్తాయి. 'పడవ నదిలో పోతోంది' అన్న వాక్యంలో సాధారణార్థాన్ని మార్చదలిస్తే 'నదిని దున్నుతున్న పడవ' అంటే Metaphor అవుతుంది. పడవని చెప్పకుండా 'తెడ్లు నీళ్ళలో నడిచాయి' అంటే అక్కడ సినెక్‌డొకే ప్రయోగిస్తున్నట్లే. ఇక్కడ పడవని చెప్పకుండానే దానితో సంబంధం కలిగి ఉన్న ఒక భాగాన్నే చెప్పటం ద్వారా పడవని సూచించటం జరుగుతున్నది. మెటఫర్‌కి, మెటానమీకి, సినెక్‌డొకేకి కొంత సామ్యం కనిపిస్తుంది. అయినా దేని కదే ప్రత్యేకంగా కూడా ఉంటాయి. యాకబ్‌సన్ ప్రకారం సినెక్‌డొకే మెటానమీ యొక్క ఉపజాతి మాత్రమే. ఈ రెండూ వస్తు, స్థల, కాల సంబంధాత్మకత మీద ఆధారపడి ఉంటాయి. 'మూడు కొప్పులు ఒక్క చోట యిమడవు' అన్న సామెత సినెక్‌డొకే మీద ఆధారపడిన అభివ్యక్తి.

మరో ఉదాహరణ:-

"దూది ఏకీ ఏకీ
ఐదు వేళ్ళూ తెగిపోయాయి
వాకిప్పుడు కృత్రిమంగా వెలిసిన ఆరోవేలు ఒక్కటే
మిగిలింది"[24]

మైనారిటీలను సూచించడానికి కవి 'ఆరోవేలు' ను, ఆ మాటకొస్తే 'ఆరోవర్ణం' సృష్టించాడు. ఇట్లాంటి వాటికి అర్థాలు స్థిరపడి ఉండవు. అయినప్పటికీ వాడిన సందర్భం ద్వారా స్వీకరించాల్సి ఉంటుంది. అన్నా కెరెనినా నవలలో కథానాయిక ఆత్మహత్యను సూచించేందుకు ఆమె హ్యాండ్ బ్యాగ్‌ను గురించి చెపుతాడని అట్లా చెప్పడం సినెక్‌డొకే అవుతుందని రోమన్ యాకబ్సన్ పేర్కొన్నాడు "He is fond of synecdochic details. In the scene of Anna Karenina's suicide Tolstoy's artistic attention is focused on the heroine's hand bag"[25]

ఈ దృష్ట్యా విమల రాసిన 'వంటిల్లు', నిర్మల 'లేబర్ రూమ్', జయప్రభ 'పైట తగలెయ్యాలి' మొదలైన కవితలు ఈ అభివ్యక్తి విధానానికి లోబడి ఉండేవేనని చెప్పవచ్చు. 'నెత్తుటి చేతులు,' 'వెన్నెల వేళ్ళు,' 'ఊగే ఊయల,' 'ఊయల నూపే చెయ్యి' - ఇవన్నీ synecdoche expressions కి ఉదాహరణ లవుతాయి

పారడాక్స్ - అభివ్యక్తి: న్యూ క్రిటిక్స్‌లో ఒకరైన క్లియాంత్ బ్రూక్స్ కవిత్వంలో పారడాక్స్ గురించి 'The language of Paradox' అనే వ్యాసంలో విపులంగా చర్చించి కవిత్వానికి కావలసింది Paradox అని నిర్ధారించాడు. ప్రముఖ కవి వేగుంట మోహన్ ప్రసాద్ కూడా "ధన ధ్రువాన్ని ఋణ ధ్రువాన్ని రెండింటినీ ఒకే వాక్య విన్యాసంలో కలిపితే వచ్చే Paradox అంటే నాకిష్టం. అది పాఠకులకి కష్టం కావచ్చు" నన్నారు. బ్రూక్స్ మాత్రం Paradox ఒక్కటే కవిత్వానికి తగినటు వంటిదిగా, అనివార్యభాషగా పేర్కొన్నాడు. కవి వాడే భాషలోంచే పారడాక్స్ ఉత్పన్న మవుతుందని ప్రకటించాడు. ఇదే సందర్భంలో ఆయన భాషను రెండు రకాలుగా విభజించి పరిశీలించాడు. ఒకటి: శాస్త్రబద్ధమైన భాష, రెండు: కవిత్వ భాష. భాషకు రెండు విధాలయిన అర్థా లుంటాయని వివరిస్తూ వాటిని డినొటేషన్, కన్నొటేషన్ అన్నాడు.

డినొటేషన్ అంటే ఒక పదానికుండే సాధారణార్థం. దీన్నే నైఘంటి కార్థం అనచ్చు. ఇక రెండోది నైఘంటికార్థాన్ని అతిక్రమిస్తూ ప్రత్యేక సందర్భంలో కవి ప్రయోగించిన పదానికి కవి ఉద్దేశించిన అర్థం అన్నాడు. ప్రతి పదానికి ఈ రెండు రకాల అర్థాలుంటా యనేది బ్రూక్స్ అభిమతం. ప్రతిభావంతుడైన కవి సాధారణార్థాలు ఇచ్చే పదాలనే వాడుతూ విశిష్టార్థాలను ఉత్పన్నం చేస్తాడు. కవి ఉద్దేశించిన భావాన్ని, అర్థాన్ని ఈ connotation వహిస్తుంది. కవిత్వానికి ఉత్తమ గుణాన్ని యిచ్చేదిగా Paradox ని పేర్కొన్న బ్రూక్స్ "The language of poetry is the language of Paradox"[27] అని సూత్రీకరించాడు. పారడాక్స్ భాషే కవిత్వభాష అని గుర్తించాక మరికొన్ని ముఖ్యాంశాలను కూడా వివరించాడు. ఒక శాస్త్రవేత్త, ఒక కవి ఈ యిద్దరూ తాము అనుభవపూర్వకంగా తెలుసుకున్న సత్యాన్నే ఆవిష్కరింపజేస్తారు. శాస్త్రవేత్త చెప్పే సత్యానికి Paradox లేని భాష అవసరమవుతుంది. కానీ, కవి పలికే సత్యం పారడాక్స్‌తో తప్ప ఇతరత్రా సాధ్యం కాదని; పారడాక్స్ ద్వారానే కవి సత్యాన్ని సమర్థంగా అవిష్కరించగల వీలుంటుందని భావించాడు. కవికీ, శాస్త్రవేత్తకూ సత్యమే లక్ష్యమైనా, ఒకరిది భాషలో పారడాక్స్‌ని పరిహరించటం మీదే దృష్టి. మరొకరిది పారడాక్స్‌ని ఆశ్రయించే ఉంటుంది. శాస్త్రవేత్త సత్యం నిరపేక్షం. దీన్లో విరుద్ధతకు తావు లేదు. కవి పలికే సత్యం సాపేక్షం కనుక విరోధం ఉంటుంది. కానీ, యిది తొలగిపోతుంది. ఒకరి దగ్గర సత్యానికి పారడాక్స్ ఒక దోషంగా సరిణమిస్తే, మరొకరి దగ్గర అది గుణంగా పరిగణించబడుతున్నది.

Paradox కి నిరోధాభాస, వైరుధ్యం, స్వవచన వ్యాఘాతం అన్న అర్థాలున్నాయి. పైకి చెప్పిన భావాన్ని వ్యతిరేకించేది. చెప్పిన భావంతో విరోధించేది. విరోధాభాస పైకి విరోధంగా కనిపిస్తుందే కాని క్రమంగా ఆ విరోధం తొలగి పోతుంది. పారడాక్స్ కవిత్వంలో ప్రయోగించినప్పుడు కలిగే ఫలితం ఏమిటి? రెండు విరుద్ధ భావాలు, పదాలు, పద చిత్రాలు, దృక్పథాలు వాటినవి పరస్పరం ఖండించుకుంటూ ఉంటాయి. వాటికవి విరుద్ధంగా ఉన్నా ఆ రెండూ నిజమే కావచ్చు. ఒక విషయాన్ని బలంగా నొక్కి చెప్పి దాని మీదకు పఠిత దృష్టిని మళ్ళించేదుకు ఉపకరించే సాధనం Paradox. సుఖపెట్టే బాధలు, ప్రేమించే ద్వేషం, యుద్ధమే శాంతి మొదలైనవి పారడాక్స్‌కి ఉదాహరణలు.

Paradox ద్వారా కవి ఎటువంటి భావాన్నైనా ఎట్లా కవిత్వీకరిస్తాడో ఈ క్రింది కవితలో చూడవచ్చు.

"నిజానికి దుఃఖమే నవ్వు
నిజం నవ్వే దుఃఖం
గుండెలో నీళ్ళు కుక్కుకుంటే
కళ్ళు పార్లి పోతాయి మరి
దుఃఖాన్ని నవ్వుతో అలంకరించడం హింసే మరి
నిజంగా నిజం నవ్వంతా దుఃఖమే"[28]

ఈ కవితకు శీర్షిక 'గుక్కపట్టిన నవ్వు'. నిజానికి గుక్కపట్టిన ఏడుపుని చూశాం. కానీ, నవ్వుని చూశామా? కవి నవ్వు గుక్కపట్టడంలో దుఃఖస్థితిని దాటిపోయి దుఃఖ పడలేక నవ్వుతున్న మానవ విషాదాన్ని లేదా వ్యక్తి విషాదాన్ని యిందులో వ్యక్తం చేస్తున్నాడు.

మరో కవి:

**"తల్లి చంపకపోయినా బిడ్డ చస్తుంది
ఘోషా గోడల మధ్య సుకుమారంగా చస్తుంది
నాగరీకుల కౌగిళ్ళలో నఖక్షతాలతో చస్తుంది
ఈ చావుల కెప్పుడూ మరణమే ప్రథమ చికిత్స"[29]**

అన్యాయ మరణాలను ధిక్కరిస్తూ, న్యాయం జరగాల్సిన చోట - అదీ సామాజిక న్యాయం కాస్తా దొరకక బ్రతకటమంటే చావటమనే పరిస్థితులను ఎదుర్కొంటూ కన్నబిడ్డను చంపుకున్న తల్లికి కోర్టు విధించిన శిక్షను వ్యతిరేకిస్తూ కవి ఆమె పక్షాన నిలబడ్డాడు. ఆమె హంతకురాలు కాదన్నది కవి వాదన. ఆమెను హంతకురాలిగా మార్చిన సమాజమే హత్య చేసిం దనేది కవి ఫిర్యాదు. చావుకి మరణం ప్రథమ చికిత్స కావటమేమిటనే ప్రశ్న వేసుకుంటే కవి Paradox ని సరిగ్గా మనం పట్టుకోలేకపోయినట్టు. కవి ఉద్దేశాన్ని వదిలిపెట్టి హేతువుని ఆశ్రయిస్తే అభివ్యక్తిలోని అంతరార్థాన్ని గ్రహించనట్లుగా చెప్పవచ్చు. అదే విధంగా -

1. "శాంతిని అభిలషించడమే అన్నిటికన్నా అశాంతి"[30]
2. "ప్రేమించడమంటే ఎంతో పుణ్యం చేసుకున్న ఒకే ఒక్క పాపం"[31]

మొదలైన చోట్ల ఈ Paradox కనిపిస్తుంది. పైకి విరుద్ధంగా, అసంబద్ధంగా అనిపించినా అంతర్గతంగా ఒక క్రమబద్ధమైన ఉద్వేగాన్ని యివి కలగజేస్తుంటాయి. కవిత్వంలో Paradox ని కవులు విషయాన్ని బలంగా చెప్పేందుకు ప్రయోగిస్తారు. Paradox ని ఆశ్రయించిన కవులు అరుదుగా కనిపిస్తారు. స్వీయ అనుభవంలో అనేక Paradoxical Situations ని ఎదుర్కొన్న కవులలో కలిగే తీవ్ర భావ ప్రకంపనే విరోధాభాసాభివ్యక్తిగా పర్యవసిస్తుంది. మిగిలిన వాటిలాగే కవిత్వ భాషని ఈ Paradox విస్తరించేదిగా ఉపకరిస్తుందే తప్ప వక్రీకరించేదిగా ఉండదు. Paradox కి అతి సన్నిహితంగా వచ్చేవి మరి రెండు విధాలయిన అభివ్యక్తి పద్ధతు లున్నాయి. అవి ఒకటి Irony, రెండోది Oxymoran. యించుమించుగా ఇవీ Paradox లాగానే ఉంటాయి.

ఉద్వేగంతో కూడిన భాషయొక్క అత్యున్నత రూపమే కవిత్వమని రిచర్డ్స్ నిర్వచనం. తన ఉద్వేగాలను అపూర్వ పద్ధతిలో చెప్పేందుకు కవి యత్నం సాగుతుంటుంది. నూతనంగా అవిష్కరించాలనుకుని అందుకు ప్రయత్నాన్ని నిరంతరం సాగించే కవులే కవిత్వంలో కొత్త

నుడికారాన్ని ప్రవేశపెడతారు. కొత్తదీ, అపూర్వమైనదని చెప్పదగిన Poetic Idioms ని సృష్టించగలిగిన కవులు మాత్రమే అభివ్యక్తిని శాసించగలుగుతారు. అభివ్యక్తికి మౌలిక ప్రేరణ కవి సంవేదనే (Sensibility). అభివ్యక్తికి ఎంత విస్తృతి ఉందో అంతే వైవిధ్యమూ ఉంది. ఆ మాటకొస్తే వైవిధ్యం వినా అభివ్యక్తికి ప్రత్యేక స్థానం కవిత్వంలో ఉండదు. వైవిధ్యం లేకుండా అభివ్యక్తి నిలవదు. అభివ్యక్తిలో మౌలికత, విలక్షణత, నూతనత్వం అంతర్భాగాలు. దీనికి తోడుగా ప్రయోగపరత అనేది కవి కొత్త అభివ్యక్తిని అన్వేషించేందుకు దారితీస్తుంది. వర్తమాన కవిత్వోద్యమంలో కవులు ఈ పనిని నిరాటంకంగా నిర్వర్తిస్తున్నారు కనుకనే కవిత్వంలో మునుపెన్నడూ లేని వైవిధ్యాన్ని మనం చూస్తూ ఉన్నాం. చదువుతూ ఉన్నాం.

(తెలుగు విశ్వవిద్యాలయం నిర్వహించిన 'సాహితీ వసంతోత్సవం'లో సమర్పించిన సదస్సు వ్యాసం)

18. వేగుంట మోహన్ ప్రసాద్ - Prospect (ముందుమాట) రహస్తంత్రి — పుట: i
19. వెల్చేరు నారాయణరావు తెలుగులో కవితా విప్లవాలస్వరూపం — పుట: 137
20. చేరా - మన: పదకోశాలు (వ్యాసం) మిసిమి — జూలై '95
21. Wallace Stevens - Metaphor - Methuer E/co Ltd - 1972 — p: 57
22. వేగుంట మోహన్ ప్రసాద్ - Prospect (ముందుమాట) రహస్త్రంత్రి — పుట:iii
23. జయప్రభ - సవాలక్ష సందేహాలు (కవిత) నీలి మేఘాలు — పుట: 149-50
24. ఇక్బాల్ చంద్ - ఆరోవర్ణం (కవిత) చిక్కనవుతున్న పాట — పుట: 26
25. Roman Jacobson - Fundamentals of languages — P:78
26. వేగుంట మోహన్ ప్రసాద్ పునరవి — పుట: 4
27. Cleonth Brooks - The language of Paradox [essay] 20Century Literary criticisms - a Reader Ed by: David Lodge — P:292
28. ప్రసేన్ - గుక్కపట్టిన నవ్వు (కవిత) ఏదీకాదు — పుట: 35
29. సతీష్ చందర్ - పుల్లింగ న్యాయ ధిక్కారం (కవిత) పంచమ వేదం — పుట: 70
30. చినవీరభద్రుడు - ఒంటరి చేల మధ్య ఒక్కత్తే మన అమ్మ — పుట: 15
31. Igid — పుట: 31

మరొక భాషా విప్లవం రావాలి

- పురాణం సుబ్రహ్మణ్యశర్మ

గురజాడ వారు ప్రారంభించిన వ్యావహారిక భాషా విప్లవం సరైన నిఘంటు నిర్మాణం జరిగితే కాని ఒక కొలిక్కి వచ్చినట్లు కాదు. భాషను ప్రమాణ బద్ధంచేసే ప్రయత్నాలు జరగాలి. ఒకటి కాదు, పెక్కు నిఘంటువులు రావాలి, వ్యావహారిక భాషకు వ్యాకరణం-ఒకటి విస్తృతమైనది రావాలి. భాష వాడకమైతే పెరిగింది కాని స్థిరీకరణ పదకోశాలు ఏర్పడలేదు. పూర్వం విశాఖపట్నం కలెక్టరుగా పని చేసిన గ్విన్ దొరగారు వ్యావహారిక భాషకు వ్యాకరణం రాశారు. అది విస్తృతంగా ప్రచారంలోకి రావాలి.

నిఘంటు నిర్మాణంలో తలపండిన డాక్టర్ జాన్సన్ తాను అనేక శ్రమ దమాదులకోర్చి నిర్మించిన నిఘంటువుకు ఆముఖం రాస్తూ "ప్రతి ఒక్క రచయిత పొగడ్తకు ఆశించవచ్చు. కాని నిఘంటుకారుడు దూషణల నుంచి తప్పించుకోవడాన్ని కోరతాడు. అయితే యీ వ్యతిరేకమైన ప్రతిఫలం కూడా కొద్ది మందికే లభ్యమవుతుంది." ఆయన నిఘంటుకారుడైన రచయితను నిరపాయ కరమైన కష్టజీవి అన్నాడు.

ఒక సాహిత్య నిఘంటునిర్మాత నిఘంటువు తయారు చేయ్యడం ఒంటి చేత్తో తగు మాత్రం నివాసయోగ్యమైన ఇల్లు కట్టడం లాంటి దన్నారు. నిఘంటు నిర్మాణం పూర్తయినా విజయానికి దొరకే చప్పట్లు, మెప్పు లభించవు. ఎంత జాగ్రత్తగా చూసినా ఏమీ బహుమానం అనేది వుండదు. నిఘంటుకారుడు నిజంగా సాహిత్యకారునికి మార్గదర్శి. అయినా కవు లెవరూ చిరునవ్వు కూడా అతనిపై చిందించరు. కవు లందరికీ పొగడ్తలు దండలై వచ్చి మెళ్ళో వాలితే, నిఘంటుకారుడు మాత్రం చివాట్లను, దెప్పుళ్ళను పాపం తప్పించుకుంటూ తాపత్రయ పడతాడు. చాలామందికి యివి కూడా లభ్యం కావు. నిఘంటువుల్లో పనిచేసే వారు నిజంగా నిరాశోపహతులు.

ఆధునిక వార్తా పత్రికలు తెలుగు వారి నిత్య జీవితంలో విడదీయరాని భాగ మైపోయాయి. టి.వి. రేడియో మొదలైన ప్రసారసాధనా లెన్ని వున్నా అవి దినపత్రికల స్థానాన్ని ఎన్నడూ ఆక్రమించలేవు. ప్రభుత్వ ప్రేరణ జోక్యంతో వీటి పరిధి కుంచించుకుపోతున్నది. అయితే యీ సాధనా లన్నీ కూడా వార్తలను ప్రజలకు చేరవేయడంలో భాషను ఎప్పటి కప్పుడు అప్పటి అవసరాల కనుగుణంగా మలచుకుని, ఎన్నో కొత్త పదాలను సృష్టించుకుని, అనూహ్యంగా అమితమైన వేగంతో జనం ముందుకు వచ్చి నిలబడుతున్నాయి. ఈ పదాడంబరం అంతా కొత్త పదాలకు అర్థాలను సమకూర్చడమే గాక, ఆంగ్ల పదాలకు సమానార్థకాలను సృష్టించడంలో నూతన పదకల్పనలు ఎన్నో చోటు చేసుకుంటున్నాయి. ఇవి అన్నీ కాకపోయినా కొన్ని మాత్రం భాషలో స్థిరపడుతున్నాయి. పాత మాటల కెన్నో కొత్త అర్థాలను కలిపిస్తున్నారు. తమకు తగు భాషాపాండిత్యం, ఆ సంస్కారం వున్నా లేకపోయినా అవసరార్థం పదాలను సృష్టించుకొని అప్పటి కప్పుడు వాడి కృతార్థులయే వారు పత్రికా రచయితలు. ఇలా వాడుకలోకి వచ్చినవే - ఇనుపతెర, జీవన విధానం, అణుయుద్ధం, వ్యోమగామి, అంతరిక్షయాత్ర, పక్షపాతం, ఘెరా, బంద్, ముందస్తు బెయిల్, కాఫ్‌పోసా - యింకా యిలాంటివెన్నో! భాష ఒక మహాప్రవాహం. నిత్య చైతన్య శీలమైనది. అది వాడుతున్న కొద్దీ మారిపోతుంది.

ఈ మార్పుల్ని, కొత్త పదాలను అర్థం చేసుకొని సమన్వయపరచుకోగలిగినవారు కొందరే

వుంటారు. చాలా మంది ఆంగ్లభాష సరిగా రాని పాఠకులకు ఆంగ్లసమానార్థకాలు ఎంత తెలుగులిపిలో వున్నప్పటికీ బోధపడటం కష్టం. సామాన్యపాఠకుని అవగాహనను పెంపొందించేందుకు అనేక పత్రికాభాషా నిఘంటువులను రూపొందించాలి. ప్రచారసాధనాలకు వేరే చిన్నచిన్న నిఘంటువులు వుంటే చాలా మంచిది - వృత్తి పదకోశా లున్నట్లు. తెలుగులో యింతవరకు వున్న నిఘంటువులలోని పదజాలం పూర్వగ్రంథాలనుంచి సేకరించినది మాత్రమే. ఒక బ్రౌను దొరగారు సేకరించింది మాత్రమే వాడుకలోని వున్న పదాలను సేకరించింది. వాడుకలోని ప్రయోగాలను నేరుగా నిఘంటువులలోకి చొప్పించే ధైర్యం మన వారికి తక్కువ. అసలు సినిమా కళకు పరిశ్రమకు సంబంధించిన పదకోశం ఎవరైనా తయారు చేస్తే మంచిది. విశాఖలో హిందూస్థాన్ షిప్ యార్డు వుంది. నౌకా నిర్మాణానికి రైల్వేలకు చెందిన మాట లనేకం గ్రంథస్థం కావలసి వుంది. ప్రజల వాడుకలో సాగిపోతున్న మహాప్రవాహాన్ని నిలకడగా పరిశీలించి ప్రయోగాలను స్థిరం చేసి గ్రంథస్థం కావలసిన వాటిని భద్రపరచవలసిన బాధ్యత తెలుగు వారి మీద వుంది. పత్రికల భాష కొందరికే పరిమితమై లేదు. పత్రికలలో పనిచేసేవారు, పత్రికలు చదివే వారు - అన్ని వర్గాల వారికీ యిందలి భాషతో ప్రమేయం వుంటుంది. ఆధునిక తెలుగు పత్రికాభాష ఆధునిక తెలుగు జీవితానికి అంకితమై వుంటుంది. నిఘంటునిర్మాణానికి ప్రారంభమే కాని ముగింపు అనేది లేదు.

ఆధునిక తెలుగు పత్రికాభాష తెలుగు భాషను ప్రమాణీకరించడానికి ఎంత వరకు తోడ్పడుతుందో విజ్ఞులైన పాఠకులు, కవులు, రచయితలు, పండితులు గాఢంగా ఆలోచించాలి. పత్రికల భాషకు శైలి వుండరాదు. అయినా పత్రికల రచనా ధోరణులను అనుకరిస్తూ కొందరు రచయితలు రచనలు చేస్తున్నారు కృతకంగా. పత్రికల భాషలో సృజనాత్మక రచనలు వుండకూడదని కాదు. సృజనాత్మకతలో కృతకత్వం వుండరాదు. తెలుగువారు తెలుగు వాడుకలో మాట్లాడుకునేది ఒకలా వుంటే పత్రికలలో రాసేది వేరు రకంగా వుంటున్నది. టెలిప్రింటరులో పి.టి.ఐ, యు.యన్.ఐ. తదితర వార్తా సంస్థలు పంపించిన వార్తలు అప్పటికప్పుడు ఆంగ్లంలో నుంచి తెలుగుచేయవలసిరావటం వలన ఆంగ్లపదాలకు ఒదిగే అనువైన కొత్తరకం తెలుగుభాష పత్రికల వలన ప్రచారంలోకి వచ్చింది. గురజాడ వారు వార్తలు తెలుగులో పుట్టి పెరగాలని కోరారు. పత్రికలలో నేడు వ్యాప్తిలో వున్న తెలుగు సహజమైన, వ్యవహారంలో వున్న తెలుగు కాదు. ఇలాగాక టెలిప్రింటరులో సహజమైన తెలుగులో (ఆంగ్లానికి బదులుగా) వార్తలు వచ్చినట్లయితే అప్పుడు పత్రికలలో వ్యవహరించే భాషకి, మనం నిత్యం అవసరాలకు మాట్లాడుకునే భాషకి వ్యత్యాసం వుండదు. మనకు పులిమీద పుట్రలా రాష్ట్ర భాష హిందీ తన వాడుక పదజాలంతో, తన వరవడితో దేశ భాషలమీద పెత్తనం చలాయిస్తూ కలగాపులగపు భాషను మన నెత్తి మీద బలవంతాన రుద్దుతున్నది. సర్కారు తెలుగు, అసెంబ్లీలలో వాడే తెలుగు హిందీకి దాసోహ మంటున్నది. తమిళులు యీ విషయంలో మనకంటె తెలివిగా హిందీభాషా దాస్యాన్ని త్రిప్పి కొడుతున్నారు. ఇది నిజంగా పరిశోధన సాగించవలసిన అంశం. హిందీలో, తమిళంలో టెలిప్రింటరులో వార్తలు సైతం వారి వారి మాతృభాషలలోనే పుట్టి పత్రికలలోకి వస్తాయి. మన భాషకు కూడా అలానే జరగాలి. గురజాడ వారు యీ అంశాన్ని పరిశీలించారు కూడా.

తెలుగు భాషను వార్తాప్రసారానికి ఆకాశవాణి వారు, దూరదర్శన్, క్రైస్తవ, ఇస్లాం యింకా యితర మత సంస్థల వారు, సినిమా వారితో సహా వాడుతున్నారు. ఈ పదజాలాన్నంతా ప్రమాణీకరించి నిఘంటు బద్ధం చేయవలసి వుంది. ముందు ముందు అవశ్యం ఆ పని జరగాలి!

శర్మిష్ఠ

మూలం : జ్ఞానపీఠ అవార్డు గ్రహీత ఖండేకర్ సమీక్షకుడు : ఎస్. సదాశివ

"'నీకు నెల తప్పినట్టున్నది' అని దేవయాని అన్నప్పుడు నా వొళ్లు జలదరించింది. కంపించింది. సిగ్గుతో తల వంచుకున్నాను. "ఔను" అనే రెండక్షరాలు ధైర్యంగా అనలేకపోయాను. ఆమె నా బాల్య సఖి. నాకూ వివాహమై అత్తారింటినుంచి వచ్చినప్పుడు ఆమె నన్నీ ప్రశ్న అడిగివుంటే ఎంత ఆనందంగా వుండేది? నేను ఎంత ఉత్సాహంగా 'ఔను' అని చెప్పి వుండేదాన్ని? కాని ఇప్పటి పరిస్థితి వేరు. ఆమె కసికొద్ది నన్ను అవమానించ దలుచుకున్నది. నలుగురిలో నగుబాట్ల పాలు చేయదలుచుకున్నది. అయినా నేను తెగించి నా గర్భానికి కారకు డెవరో చెప్పివుంటే దేవయాని పరిస్థితి ఎట్లా వుండేది? ఆ పేరు చెప్పివుంటే నేను ప్రేమించిన వ్యక్తి జీవితం దుర్భరమయ్యేది. ప్రేమించిన వాళ్లెవరూ తమ ప్రియుని జీవితం దుర్భరం కావాలని కోరరు. "ఒక మహర్షి అనుగ్రహం వలన." అని చెప్పాను. ఎలా తోచిందో నాకా సమాధానం? పురాణాల్లో ఎందరో కన్నెలు దేవతలు, మునుల అనుగ్రహంవలన సద్యోగర్భం ధరించటం గురించిన కథలు దేవయాని విని వున్నది. కాబట్టి ఆ మాటను వెంటనే ఖండించలేక పోయింది.

"ఎవరా మహర్షి? కచుడా?" అని అడిగింది.

ఎంతటి విషం వున్నది ఆ ప్రశ్నలో! ఆమె కచుణ్ణి ప్రేమించిందే గదా! తన ప్రియునికి అలాంటి కళంకం ఆపాదించటానికి ఆమె మనసు ఎలా అంగీకరించిందో! పూలతో పూజించవలసిన దేవతా మూర్తి మీద బురద చల్లింది. అక్కడలేని కచుణ్ణి ఉద్దేశించి "కచదేవా! నన్ను క్షమించు" అని మనసులోనే ప్రార్థించాను. అంతకంటె ఆమె ఆ పిచ్చి సన్యాసి పేరు తీసుకున్నా నాకంత బాధనిపించేది కాదు. ఎంతటి పిచ్చి వాడతడు? నిండు సభలో వెర్రి చూపులు చూస్తూ 'నీ ఈ దాసీని నాకిస్తావా?' అని అడిగాడు. ఆమె సంతోషంగా నవ్వుతూ 'భార్యగా స్వీకరిస్తారా స్వామీ!' అన్నది. నిజంగా అతని భార్యగా ఇచ్చివేసేదే? నా జీవితాన్ని అన్నివిధాలా నాశనం చేయటానికే కంకణం కట్టుకున్నదేనాయె! అయితే ఆ పిచ్చి సన్యాసి మహారాజుగారి అన్న అని తెలిసినందువలన బ్రతికి పోయాను. ఎలా ఉన్నాడో ఆ పిచ్చివాడు? బ్రతికే వున్నాడో? చచ్చేపోయాడో? అశోక వనంలో ఒక అర్ధరాత్రి భోరున వర్షం కురుస్తూ వుండగా కిటికీ లోంచి నా గదిలోకి దూకి తన రెండు చేతులతో నా గొంతు నులుమ సాగాడు. గట్టిగా విదిలించి కేకలు వేశాను. అతడు అదే కిటికీలో నుంచి బయటకు దూకి పారిపోయాడు. నిండుగా ప్రవహిస్తున్న యమునానది మీద రాచబాట మీద నడిచినట్లుగా నడుస్తూ అద్దరికి చేరుకున్నాడని చూచిన వాళ్లు చెప్పారు. అంతటి సిద్ధులు పొందిన అతనికి ఆ పిచ్చి ఏమిటో? స్త్రీ జాతి మీద అంతటి ద్వేష మెందుకో? స్త్రీలను ప్రపంచంలో లేకుండా చేస్తాడట. స్త్రీలను పురుషులుగా మార్చే విద్య సాధిస్తాడట!

అశోక వనంలో రాజమాత వెంట కచుడూ వున్నాడు. కొన్నిరోజులే వున్నాడు కానీ అతడున్నన్ని రోజులు నాకొక ధైర్య ముండేది. ఓసారి నాదగ్గరికి వచ్చాడు. మృగాజినం పరుచుకొని నాముందు కూర్చున్నాడు. నేను లేచి నిలబడ్డాను. 'రాజ పుత్రీ! కూర్చో' అన్నాడు. 'నేనిప్పుడు రాజపుత్రిని కాను. దాసీని. మీ ముందు కూర్చునే అర్హత లేదు.' అన్నాను. "ఎవరమ్మా దాసి? నువ్వు నా చెల్లెలివి. దేవయానీ నా చెల్లెలే. దాసివి నువ్వు కావమ్మా నిజానికి దేవయానే దాసి. అహంకారానికి, వైభవానికి, ధన సంపదలకు ఆమె దాసి అయిపోయింది. వయస్సులో నువ్వు నాకంటె చిన్న దానివైనా ఎంతో

గొప్ప దానివి. దేవతలకోసం శత్రురాజ్యంలో ప్రవేశించి పెద్ద త్యాగం చేశాననే భ్రాంతి నాకుండేది. నువ్వు దానవ కులాన్ని రక్షించుకోవటానికి జీవితాంతం అన్ని సుఖాలను వదులుకొని దాసిగా మారావు. నీ త్యాగం ముందు నా త్యాగం ఏ పాటిదమ్మా! వయసులో నా కన్న చిన్నదానివే అయినా నిన్ను తాయీ! (అక్కా) అని పిలుస్తాను. నీకు నమస్కరిస్తాను." అని రెండు చేతులూ జోడించాడు. అంతటి వాడు నా ముందు చేతులు జోడించటం సహించలేక పోయాను. చటుక్కున నా చేతులతో అతని రెండు చేతులూ విడదీశాను. అది అనాలోచితమైన చర్య. గాభరా పడ్డాను. దేవయాని అతణ్ణి తాకితే అతని శరీర మెలా జలదరించేదో చాలా సార్లు చూచిన దాన్ని. అటువంటి నిష్ఠాపరుణ్ణి తాకినందుకు నాలో నేనే భయపడ్డాను. నా భయాన్ని గ్రహించి అతడు మళ్లీ నా రెండు చేతులూ పట్టుకొని "తాయీ! అలా సంకోచిస్తావెందుకూ? అన్ని స్పర్శలు ఒక్కలా వుండవమ్మా! నువ్వు నాకు తాయివే కాక దానవ కులానికి మాయీ (తల్లి)వి కూడా. తల్లి తన సంతానాన్ని రక్షించుకున్నట్లు నువ్వు నీ దానవ కులాన్ని రక్షించుకున్నావు. అక్క స్పర్శలో, తల్లి స్పర్శలో వికారం ఉండదు గదమ్మా! " అన్నాడు. అతని మాటలతో నాకూ ఒక వ్యక్తిత్వం వున్నదన్న భావం కలిగింది. నాకూ ఒకరున్నారన్న ధైర్యం కలిగింది. ఆ ధైర్యంతోనే, "కచదేవా! మళ్లీ తపస్సు చేయటానికి వెళుతున్నారట ఎందుకు?" అని అడగగలిగాను. "నా తపస్సు వలన నా చెల్లెలు దేవయాని ప్రవర్తనలో, మనస్సులో మంచి మార్పు కలిగెనా అన్ని సిద్ధులు నాకు లభించినట్లే" అన్నాడు. దేవయాని మీద నాకేనాడూ ఈర్ష్య కలుగలేదు. ఆమె మహారాణిగా సింహాసనం మీద కూర్చున్న నాడు కూడా కలుగలేదు. కాని కచుని మాటలవల్ల కించిత్తు ఈర్ష్య కలిగిట్లు అనిపించింది. దేవయాని ఎంతటి అదృష్ట వంతురాలు! నిర్వ్యాజమైన ఇంతటి ప్రేమగల కచునికి చెల్లెలైన దేవయాని ఎంతటి అదృష్టవంతురాలు! కాని ఆమె తన అ.

రెండు రోజుల తరువాత కచుడు తపస్సు చేసుకోవడానికి భృగు పర్వతం మీదికి వెళ్లిపోయాడు. అతనివెంట రాజమాత కూడా వెళ్లింది. మళ్లీ అశోక వనంలోని అంత పెద్ద అతిథి గృహంలో నే నొంటరిదాన్ని. దాస దాసీ లెందరున్నా నాకు వాళ్లతో సంబంధాలు లేవు. ఇద్దరు దాసీలు మాత్రం నన్ను మొదటి నుంచి రాజపుత్రికగానే గౌరవించే వాళ్లు. వాళ్లే నా చెలికత్తెలు.

తరువాతి కథ ఇదివరకే దేవయాని స్వగతంలో సూచితమైంది. యయాతికి ఋషి వేషం వేసి నాల్గు గడియలు శర్మిష్ఠగదిలో వదిలి వెళ్లింది దేవయాని. కొన్ని రోజులు అతనిని ఋషిగా భావించి భక్తితో శర్మిష్ఠ సేవించిన తర్వాత అతడు ఋషికాదని, మహారాజని చెప్పి ఆమె తెలివితక్కువతనానికి పరిహసించి దాస దాసీలు నవ్వేట్లు చేయాలని దేవయాని తలంపు. ఆ ఋషి శర్మిష్ఠ గదిలో ఒక మూలన కూర్చుండి, ద్వారం మూయ ఎలసిందిగా ఆజ్ఞాపిస్తాడు. అతడు కూర్చున్న చోటనే గోడకు తగిలించిన యయాతి చిత్రం వుంటుంది. శర్మిష్ఠకు చిత్ర లేఖనం వచ్చు కనుక తీరిక వేళల్లో పురూరవుని చిత్రం వేయబోతే అది యయాతి చిత్రమయింది. రోజూ ఆ చిత్రాన్ని పుష్పాలతో అలంకరించేదామె. ఆ చిత్రాన్ని చూడగానే యయాతికి శర్మిష్ఠ హృదయం అర్థమయిపోయింది. "బాలా! నువ్వితన్ని ప్రేమిస్తున్నావుగదా! నీకు మంచి రోజులు వస్తున్నాయి. ఈ గదికి, రాజప్రాసాదానికి భూగర్భ మార్గం వున్నది." అని గోడకు రహస్యంగా అమర్చబడిన ఒక మీట నొక్కగానే ద్వారం

తెరుచుకుంటుంది. - "ఇదుగో నువ్వు ప్రేమిస్తున్న నీ యీ ప్రియు డొక రాత్రి ఈ రహస్యమార్గం గుండా వచ్చి నిన్ను నీ తల్లి దండ్రులు పిలిచే పేరుతో పిలుస్తాడు. నీ తల్లి దండ్రులు నిన్ను 'శమా'! అని పిలిచేవాళ్లు కదా? నీ ప్రియుడు అలాగే పిలుస్తాడు. ఏ సంకోచం లేకుండా ఈ మీటనొక్కి ద్వారం తీయి. నిన్నతను గాంధర్వ వివాహం చేసుకుంటాడు." అని చెప్పి ద్వారం తీసుకొని వెలుపలికి వస్తాడు. దాస దాసీలు అతని కాళ్ల మీద పడి ఆశీస్సు లందుకొంటారు. అంతలో రథం వస్తుంది. దేవయాని రథం దిగివచ్చి "శమా తాయీ! ఈ మహర్షిని సేవించుకున్నావా?" అని పరిహాసంగా అడుగుతుంది. ఎన్నడో చిన్నప్పుడు పిలిచిన పేరుతో పిలిచినందుకు శర్మిష్ఠ సంతోషించి "మీకు సమ్మతమైతే ఈ మహర్షిని ఇంకా సేవించుకుంటాను." అంటుంది. దేవయాని నవ్వుతూ మహర్షి వెంట వెళ్లిపోతుంది. దేవయాని తండ్రిని చూడటానికి వెళ్లినప్పుడు మహారాజు రాత్రి వచ్చి 'శమా!' అని మందస్వరంతో పిలుస్తాడు. శర్మిష్ఠ తలుపు తీస్తుంది. వాళ్లిద్దరు గాంధర్వ విధిని భార్యభర్తలవుతారు. దేవయాని నగరంలో లేనప్పుడు మహారాజు తరుచుగా వస్తుంటాడు. శర్మిష్ఠ జీవితంలో వసంతం నెలకొంటుంది. ఆమె గర్భవతి అవుతుంది. దేవయాని గూఢచారిణి, వృద్ధదాసి శర్మిష్ఠ గర్భవతి అయిన సంగతి తెలుసుకుంటుంది కాని మహారాజు రాకపోకలు తెలుసుకోజాలదు. ఆ సంగతి శర్మిష్ఠ నమ్మిన ఇద్దరు దాసీలకు మాత్రమే తెలుసు.

దేవయాని తన కొడుకు 'యదు' బారసాలనాడే శర్మిష్ఠ గర్భవతి అని తెలుసుకుంటుంది. వ్యభిచారిణి అని నిందిస్తుంది. నవమాసాలు నిండిన తర్వాత శర్మిష్ఠ ఒక మగ శిశువును ప్రసవిస్తుంది. ప్రసవ సమయంలో ఆమె దగ్గర వున్నవాళ్లు ఆ యిద్దరు నమ్మకమైన దాసీలే. బారసాల నాడు ఆమె దగ్గర వున్నవాళ్లు ఆ యిద్దరు దాసీలే. శర్మిష్ఠ తన కుమారునికి పూరుడు అని నామకరణం చేస్తుంది. 'యదు' జన్మదినోత్సవం ఘనంగా జరుపుతుంది దేవయాని. తన కొడుకు నెత్తుకొని రావలసిందిగా శర్మిష్ఠకు కబురుచేస్తుంది. యయాతి భార్యగా హస్తినాపురం వచ్చిన క్రొత్తలోనే రాజమాత ఒక సాముద్రిక శాస్త్రవేత్త చేత దేవయాని చేయి చూపిస్తుంది. అలాగే శర్మిష్ఠ చేయి కూడా చూపిస్తుంది. "ఈమె కొడుకు చక్రవర్తి అవుతాడు." అని చెప్తాడు ఆ శాస్త్రవేత్త. దేవయాని పరిహాసంగా నవ్వి, "పండితవర్యా! ఆమె నా దాసి, ఆమెకు పెళ్లి యెలా జరుగుతుంది? కొడుకెలా పుడతాడు? చక్రవర్తి ఎలా అవుతాడు?" అని అవమానిస్తుంది. ఆ పండితుడు చిన్న బుచ్చుకొని, "మహారాణీ! నాకు తెలిసింది విన్నవించాను. తప్పయితే క్షమించండి." అని వెళ్లిపోతాడు. దేవయాని మళ్లీ ఆ పండితుణ్ణే పిలిపించి ఆ యిద్దరు బాలుర చేతులు చూపిస్తుంది. ఆ పండితుడు 'యదు' చేయిచూచి "ఈ బాలుడు అదృష్టహీనుడు." అంటాడు. ఆ బాలుని పోలికలోనే, ఆలాటి దుస్తుల్లోనే వున్న పూరుని చేయి చూచి "ఈ బాలుడు చక్రవర్తి కాగలడు." అంటాడు. ఆమాట దేవయానికి వజ్రాఘాతం లాంటిది. కోపాన్ని నిగ్రహించుకొని "ఇద్దరూ రాజకుమారులే! పెద్దవాడు ఏమీ కాడని, చిన్నవాడు చక్రవర్తి కాగలడని ఎలా చెప్తున్నదయ్యా మీ శాస్త్రం?" అని వెటకారంగా ప్రశ్నిస్తుంది. ఇద్దరూ రాజకుమారులే నన్న సంగతి అప్పటికి దేవయానికి తెలియదు. శాస్త్రవేత్తను ఆటపట్టించి అవహేళన చేయటానికే అన్న దామాట. "విధి లీలలు విచిత్రమైనవి మహారాణీ! నా శాస్త్రం తప్పు చెప్పదు." అని ఆ పండితుడు వెళ్లి పోతాడు.

దేవయానిలో సంశయం గూడు కట్టుకొన్నది. మహారాజువైపు తిరిగి చూడలేదు. మాట్లాడలేదు.

శర్మిష్ఠతో "ఈ రాత్రి గొప్ప నృత్య ప్రదర్శన వున్నది. అంతసేపు మనిద్దరం మహారాజుగారి శయన గృహంలో మాట్లాడుకుందాం పద." అన్నది. శయనగృహంలో ప్రవేశించగానే తలుపులు బంధించింది. "శర్మిష్ఠే! నువ్వు నా దాసి వన్న సంగతి మరిచిపోకు. యజమానురాలిగా ప్రశ్నిస్తున్నాను. ఈ బాలుని తండ్రి ఎవరో చెప్పు?" అని ప్రశ్నించింది. ఒక మహర్షి అనుగ్రహం వలన అని ఎప్పటి జవాబే చెప్పింది శర్మిష్ఠ. "ఈలాటి బూటకపు కబుర్లు నమ్మను." అని గదమాయించింది దేవయాని. "శుక్రాచార్యులవారు తమ విద్యా బలంతో చచ్చిన వాళ్లను బ్రతియించే వారు. అదీ బూటకమేనా?" జంకూ గొంకూ లేకుండా ఎదురు ప్రశ్న వేసింది శర్మిష్ఠ. దేవయాని కోపం తారస్థాయికి చేరుకున్నది. "ఎంతటి పొగరే నీకు. చిన్న నోట పెద్ద ముద్ద పెట్టుకుంటే దాన్ని మింగలేక ఉక్కిరి బిక్కిరయి కళ్లు తేల వేస్తారని తెలియదా? త్రిభువన పూజ్యుడైన నా తండ్రితో నువ్వు ప్రస్తావించే క్షుద్రతపస్విని పోలుస్తావా? రేపు ప్రొద్దునే ఈ బాలుని తండ్రి యెవరో చెప్పకపోతే సాయంత్రం ప్రజల దర్బారులో నీ వ్యభిచారాన్ని వెల్లడించి నీకూ నీ కొడుక్కూ తగిన దండన విధిస్తాను. నేను మహారాణిని." అని గర్జించింది. ఆమె అన్నంతా చేయగల క్రూరురాలే. భయభ్రాంతురా లయిన శర్మిష్ఠ ఒక క్షణం ఆమె పాదాల పైబడి తననేమి చేసినా పరవాలేదుకాని తన కొడుక్కు ఏలాటి హాని తలపెట్ట గూడదని వేడుకోవా లనుకున్నది. "మహారాజా!" అని పెద్దగా అరవాలనీ అనుకున్నది. మరుక్షణం ఆ ప్రయత్నం మానుకొని కొడుకును గట్టిగా పొదివి పట్టుకొని నాలు గడుగులు ముందుకు వేసింది. "ఎటు వెళ్తున్నావు? నా ముందు నడువు." అని మళ్లీ గర్జించింది దేవయాని. కొంత దూరం నడిచి గోడలో రహస్యంగా అమర్చిన మీటనొక్కగానే ద్వారం తెరుచుకున్నది. అదొక నేలమాలిగ. దేవయాని ఆమెను నిర్దయగా లోనికి తోసి, "నువ్వూ నీ కొడుకూ తెల్లవార్లూ ఇందులోనే వుండండి. నిన్ననుగ్రహించిన ఆ తపస్వి నిజంగా తపశ్శక్తి కలవాడైతే నిన్ను రక్షిస్తాడు. లేదా, చావుకు సిద్ధంగా వుండు." అంటూ తలుపు మూసి బయటి నుంచి తాళం వేసి వెళ్లిపోయింది. ఆ చీకటి కొట్టులో శర్మిష్ఠ కొడుకును పట్టుకొని ఏడుస్తూ కూర్చున్నది. అపరాత్రి వేళ ఏదో అలికిడయింది. ఎవరో వచ్చారు. యయాతి మహారాజు కొడుకు నెత్తుకొని ఆమెను నడిపిస్తూ భూమార్గం గుండా నడక సాగించాడు. చివరికి వాళ్లు అశోకవనంలో బయటపడ్డారు. రథం సిద్ధంగా వున్నది. పూరుని భద్రంగా చూచుకొమ్మని విలపిస్తూ మహారాజు ఆమెను రథం మీద కూర్చోబెట్టాడు. రథం బయలుదేరింది. కుంభవృష్టి కురుస్తున్నది. చాలా దూరం ప్రయాణం సాగిన తర్వాత రథం ఒక శిథిల దేవాలయం ముందర ఆగింది. "మహారాణీ! ఇక్కడ దిగండి" అన్నాడు సారథి. ఆమె కొడుకు నెత్తుకొని దిగింది. ఆ పిలుపు క్రొత్తగా తోచింది. సారథి ముఖాన్ని పరకాయించి చూచింది. అతడు మహారాజు మిత్రుడు మాధవుడు. "మహారాణీ! నేను త్వరగా వెళ్లాలె. ఎవరికీ అనుమానం కలుగకుండా రాత్రికి రాత్రి రథాన్ని యథాస్థానంలో నిలుపాలె. పర్జన్యుడు మీ పుత్రునిపై జలాభిషేకం చేస్తున్నాడు. శంపా లతలు ఆరతిపడుతున్నాయి. మీ పుత్రుడు చక్రవర్తి కాగలడు. దిగులు పడకండి. సెలవిప్పించండి" అంటూ రథం తిప్పుకొని ఆ వర్షంలోనే చీకట్లో కలిసి పోయాడు మాధవుడు. "బాలరాజా! పద" అంటూ ఆలయంలోకి నడిచింది శర్మిష్ఠ

★ ★ ★

యయాతి

"దేవయాని మొదటి నృత్యం పూర్తయింది. నాట్యశాలలో ఆసీనులైన గౌరవ సామాజికులు, నర్తకీ నర్తకులు, ప్రసిద్ధ కళాకారులు ప్రశంసా పూర్వకంగా చేసిన కరతాళ ధ్వనులు మిన్నుముట్టాయి. అప్పుడే ఆకాశంలో మేఘాలు భయంకరంగా గర్జించాయి. కుంభవృష్టి ప్రారంభమయింది. రాజమహాలు నుంచి దేవయానితో కలిసి వచ్చేటప్పుడే ఆకాశం మీద కారు మబ్బులు కనిపించాయి. నాట్యశాలలో శర్మిష్ఠ ఎక్కడా కనిపించలేదు. దేవయాని నడిగితే ఎంత బతిమాలినా శర్మిష్ఠ నాట్యశాలకు రాకుండా అశోక వనానికి వెళ్లిపోయిందని చెప్పింది. నాకెందుకో నమ్మా లనిపించలేదు. దేవయాని పెదవుల మీద ఏదో రాక్షసానందంతో కూడుకున్న చిరునవ్వు మెరిసింది, కారు మబ్బులో తళుక్కున మెరిసే విద్యుల్లత లాగా. శర్మిష్ఠ నేమో చేసి వుంటుం దీమె. అక్కడే వున్న నా మిత్రుడు మాధవుని చెవిలో చెప్పాను ఈ మాట. అతడు వెంటనే వెళ్ళి అశోక వనమంతా గాలించి వచ్చాడు. అక్కడ శర్మిష్ఠ లేదు. శయనమందిరం కింది నేలమాళిగ గుర్తుకు వచ్చింది నాకు. అక్కడే కదా రాజమాత అలకకు విషమిచ్చి చంపించింది! రాణులంతా తమ ప్రతిష్ఠకోసం ఆ నేల మాళిగనే ఉపయోగించుకుంటారు.

దేవయాని వసంత నృత్యం ప్రారంభమయింది. అతిలోక సౌందర్యవతే కాక అప్సరసలను మించిన నర్తకి దేవయాని. ఆ విషయం నాకు ముందే తెలుసు. హస్తినాపురానికి చెందిన ప్రఖ్యాత నర్తకీ నర్తకులు వృషపర్వుని ఆస్థానంలో తమ కళాప్రదర్శన చేసినప్పుడు "మా గురుపుత్రి ఇక్కడ వుండి వున్నట్టయితే మీలో ఎవరూ ఆమె ముందు నిలబడే సాహసం చేసేవాళ్లు కారు" అని స్వయంగా వృషపర్వ మహారాజే అన్నాడట. ఆ నృత్యం రాత్రి మూడోజాము వరకు సాగేట్లు కనిపించింది. మెల్లగా నాట్యశాల వెలుపలికి వచ్చాను. మాధవుడు నాకంటె ముందే అశోక వనం ద్వారం దగ్గర రథంతో సిద్ధంగా వున్నాడు. నేల మాళిగలోని భూగర్భమార్గం గుండా శర్మిష్ఠను, నా కుమారుడు పూరుణ్ణి నడిపించుక వెళ్లి మాధవుని రథంమీద కూర్చోబెట్టాను. రథ మటు బయలుదేరగానే నేను నాట్యశాలకు తిరిగి వచ్చాను. వస్తూ వస్తూ ఒక విలువైన రత్నమాలను తెచ్చాను. దేవయాని నృత్యం సమాప్తమైన తరువాత 'ఇది భార్యకు భర్త ఇచ్చే బహుమానం కాదు. ఇది ఒక సామాన్య కళారసికుడు అసామాన్య కళాకారిణికి సమర్పించే చిరుకానుక.' అంటూ ప్రేక్షకుల కరతాళ ధ్వనుల మధ్య ఆ రత్నమాలను దేవయాని మెడలో వేశాను.

***

మర్నాడు మధ్యాహ్నం దేవయాని యయాతి దగ్గరికి వెళ్లి అతని వైపు కోపంగా చూస్తూ "నా నృత్యం నడుస్తూ వుండగానే మీరు మధ్యలోనే వెళ్లిపోయా రెందుకు?" అని అడుగుతుంది. "నీ వసంత నృత్యం చూసి పరవశించి నీకొక బహుమూల్యమైన బహుమతి తేవాలని వెళ్లా" నంటాడు యయాతి. "శర్మిష్ఠ అశోక వనం నుంచి పారిపోయింది మీకు తెలుసునా?" అంటుంది దేవయాని. "పారిపోయిందా? ఎక్కడికి పోయింది?" అని ఏమీ ఎరుగనట్లు ప్రశ్నిస్తాడు యయాతి. "పారిపోయేవాళ్లు తా మెక్కడికి పోతారో చెప్పి పోతారా?" అని నిష్ఠూరంగా అంటూ వెళ్లి పోతుంది దేవయాని.

దేవయాని ఎత్తుగడను త్రిప్పికొట్టినందుకు యయాతి తనలో తాను సంతోషిస్తాడు. కాని అతని అంతరాత్మ లోలోన పొడుస్తూ వుంటుంది. "నిన్ను నమ్ముకొని తన సర్వస్వాన్ని నీ కర్పించిన నీ ప్రేయసిని, సుకుమారుడైన నీ కొడుకును ఎంత నిర్దయగా వదిలి పెట్టావు! చూడు. నీ భార్య భయంకరమైన ఆ రాత్రి ఆ కుంభవృష్టిలో ఎలాంటి దయనీయ స్థితిలో వున్నదో! సుకుమారుడైన

నీ కొడుకును వర్షం నుంచి ఎలా కాపాడు కుంటున్నదో! మరి నువ్వో? ఇక్కడ హంసతూలికా తల్పం మీద హాయిగా పడుకొని వున్నావు. ఇదేనా శర్మిష్ఠ మీద నీ ప్రేమ? ఇదేనా పూరుని మీద నీ వాత్సల్యం? నీ చోట కచుడే వుండి వుంటే ఎవరికీ భయపడక, ప్రకృతికీ భయపడక తానే రథం తోలుతూ శర్మిష్ఠను, పూరుణ్ణి తీసికొని హిమాలయాలవైపు వెళ్లిపోయి వుండేవాడు.'' కచునితో తనను పోల్చుకున్నప్పుడల్లా యయాతికి తానెంత అల్పుడో, ఎంత స్వార్థపరుడో అవగత మవుతూనే వుంటుంది.

సాయంకాలం దేవయాని వచ్చి ఇంకొక అశుభ వార్త వినిపిస్తుంది. మాధవుడు తీవ్ర జ్వరంతో తల్లడిల్లుతున్నాడు. "మాధవునికి అంతటి జ్వరం ఎందుకు వచ్చిందో తెలుసా?''అని అడుగుతుంది దేవయాని. "నా కెలా తెలుస్తుంది? ఎలా వచ్చిందో?" అని అంటాడు యయాతి. దేవయాని అతనివైపు అనుమానంగా చూస్తూ "ఔను. తమ కెలా తెలుస్తుంది? అతడేదో రాచకార్యం మీద కుంభవృష్టిలో రథం తోలుకొని పోయి తెల్లవారు జామున ఇంటికి చేరుకున్నాడట. తెల్లవార్లూ తడిసినందువల్ల వచ్చిందట జ్వరం.'' అని వెళ్లిపోతుంది.

యయాతి మాధవుణ్ణి చూడడానికి వెళ్తాడు. మాధవుడు తీవ్ర జ్వరంలో, అపస్మారకస్థితిలో "మహారాణీ! మహారాణీ'' అని పలవరిస్తూ వుంటాడు. ఒక స్త్రీ అతని ఒంటిని తడిగుడ్డతో తుడుస్తూ వుంటుంది. ఆమె ముకుళిక. రాజవైద్యుడు చికిత్స ప్రారంభిస్తాడు. యయాతి ముకుళిక విషయాలు తెలుసుకుంటాడు. ఒకప్పుడు తనకు శరీర సుఖాన్నిచ్చిన ముకుళికను రాజమాత దూరప్రాంతాలకు పంపించింది. ఆ ముకుళిక మళ్లీ కనిపించింది యయాతికి. రాజమాత వానప్రస్థాశ్రమం స్వీకరించిన సంగతి తెలిసివుంటే ముకుళిక మహారాజుగారి దగ్గరికి నిర్భయంగా వచ్చివుండేది. కాని తెలియదు. నాట్యశాల దగ్గర ఒక మఠంలో పీఠం వేసిన ఒక సాధు పుంగవుణ్ణి సేవిస్తూ వుంటుంది ముకుళిక. మాధవుని తల్లి ఆ సాధు పుంగవుని ప్రవచనాలు వినడానికి వస్తూ వుండేది. ఆ పరిచయంతోనే ముకుళిక మాధవునికి జ్వరం వచ్చిందని తెలిసి వాళ్లింటికి వచ్చి చేరింది.

భోగలాలసుడైన యయాతికి ముకుళికను చూడగానే వెనుకటి శృంగార సన్నివేశాలన్నీ గుర్తుకు వస్తాయి. ఒకవైపు ప్రాణాపాయంలో వున్న ప్రాణ మిత్రుని పరిస్థితి. ఇంకోవైపు కొడుకుతో శర్మిష్ఠ ఎలాటి దయనీయమైన స్థితిలో వున్నదో అనే చింత, మరోవైపు ముకుళిక. పలు విధాల పరుగెత్తే మనుస్సును అదుపులో పెట్టలేని యయాతి మళ్లీ మద్యాన్నే ఆశ్రయిస్తాడు. తాను ఎలాగైనా బ్రతికించుకుంటా నని ప్రతిజ్ఞ చేసినా, రాజ వైద్యుడు శతవిధాలా ప్రయత్నించినా మాధవుడు ఎనిమిదవనాడు మరణించాడు. దానితో యయాతి ఇంకా క్రుంగిపోయాడు. అతని ముసలి తల్లి, తల్లిదండ్రులులేని అతని అన్నకూతురు తారిక, అతణ్ణి పెళ్లాడాలని ఆశిస్తున్న మాధవి అంతా దిక్కులేని వాళ్లయ్యారు. అంతటికీ తానే కారకుడు. తన ఏకైక ఆప్తమిత్రుడు మాధవుడు తన కారణంగానే మరణించాడు. ఈ భావన యయాతిని పూర్తిగా కదిలించి వేసింది. మద్యపానం అతిశయ మయింది. స్త్రీ స్పర్శ అత్యవసరమయింది. కాళ్లు తడబడుతుండగా ఒక రాత్రి దేవయాని భవనానికి వెళ్లాడు. కాపలా కాస్తున్న దాసి భయం భయంగా మహారాజును చూచి లోనికి పరిగెత్తింది. అంటే మహారాణి అజ్ఞ అయితే గాని తాను లోనికి వెళ్లలేడన్నమాట. యయాతి దాసి తిరిగి రాక ముందే లోనికి వెళ్లాడు. మితిమీరి తాగినందువల్ల స్పృహలో లేడతడు. దేవయానితో ఏదో గొడవ జరిగినట్లు అస్పష్టంగా గుర్తున్న దతనికి. తాగినందుకు దేవయాని కోప్పడ్డట్టున్నది. ఏవేవో మాట

లన్నట్లున్నది. తానూ కోపం పట్టలేక ఏదో అన్నట్టున్నాడు. ఆమె తండ్రి పేరు చెప్పి, శాపం విషయం ప్రస్తావించి భయపెట్టినట్లున్నది. చివరికి "ఇంకెప్పుడూ నా భవనానికి రావద్దు. నన్ను తాకవద్దు. మా తండ్రిగారి మీద శపథం చేయండి." అని అన్న మాటలు మాత్రం స్పష్టంగా గుర్తున్న వతనికి.

శారీరకంగా అతృప్తుడై, మానసికంగా పరాభూతుడై వెనుదిరిగాడు. మార్గ మధ్యంలో ముకుళిక కనిపించిం దతనికి. ఆమెవెంట మనశ్శాంతి కోసం ఆమె గురువుగారి మఠానికి వెళ్లాడు. ఆమె గురువైన సాధు పుంగవుడు రాజర్షిలా కనిపించాడు. ఒక్క క్షణం అతణ్ణి ఇదివరకే ఎక్కడో చూసి నట్లనిపించింది. అదీ ఒక్క క్షణమే. గురువు గారికి తన దుఃఖాన్ని నివేదించుకున్నాడు. పవిత్రమైన స్థలానికి తాను మద్యపానం చేసి వచ్చినందుకు మన్నించ వలసిందిగా ప్రార్థించాడు. ఆ సాధువు అదోలా నవ్వి "మహారాజా! మనశ్శాంతి కోసం వెళ్లే బాటలో మీరిప్పటికే సగం దూరం చేరుకున్నారు." అన్నాడు. యయాతి కా మాటలు అర్థంగాలేదు. సాధువు "మహాజారా! ఇది మర్త్యలోకం. ఇక్కడ అనంతమైన దుఃఖాలు, ఈ దుఃఖాలను మరచి సుఖాన్ని పొందటానికి రెండే రెండు దివ్యౌషధాలున్నాయి ఈలోకంలో. ఒకటి మదిర, రెండవది మదిరాక్షి. నాదగ్గరికి వచ్చే భక్తులందరికి తీర్థం పేరున మద్యం తాగిస్తాను. సుఖాన్నందించే అప్సరసలు నా వశంలో ఎందరో వున్నారు. మీకు నచ్చిన దాన్ని ఎన్నుకుందురు గాని నా వెంటరండి." అంటూ ముందుకు నడిచాడు. అతని వెంట యయాతి. వాళ్లు చేరుకున్న దొక పాతాళ గృహం.

(ఈ సాధువు చెప్పే ఉపదేశాలను తరువాతి ప్రకరణాల్లో వివరిస్తాడు ఖాండేకర్. ఏ యోగిని దృష్టిలో వుంచుకొని ఏ ఆచారాన్ని దృష్టిలో వుంచుకొని ఈ మాటలు రాశాడో తెలియదు. కొన్ని వాక్యాలు ఉమర్ ఖయ్యాం రుబాయీల ఛాయానువాదాలుగా కనిపిస్తాయి. కాని ఖయ్యాం తత్త్వానికి ఈ తత్త్వానికి, పోలికలు లేవు.)

The truth is that the obituaries are the liveliest page of the paper, surely the only page that can rouse any sense of anticipation in this veteran reader. Obituaries, said Joseph Epstein, are the only real news. Almost every other event described in the daily paper can be reversed, sooner or later. Elections can be recounted, regulations rescinded, acts of Congress withdrawn or revised; the soaring popularity of a movie star will evanesce by and by. Not so with death. Death (and I don't think I'm the first to have noticed this) is for keeps. In the particular instance it happens only once, giving it the charm of singularity; yet it happens to everyone, which guarantees a universal interest. It is news that stays news.

-Courtesy "Media Critic"

"జాబాలి" నాటకంలో నార్ల చెప్పేదేమిటి?

- నాగసూరి వేణుగోపాల్

రామాయణం లోనుంచి కథావస్తువు.

కేవలం మూడు పాత్రలు.

పూర్తి వ్యావహారిక భాషలో ముప్ఫయి పేజీలు. ఏకాంక రూపకం.

అయితే దానికి అరవై పేజీల పీఠిక!

మూడు సిద్ధాంతాలూ మూడు దృక్పథాలకు ప్రతీకలుగా ముగ్గిరిని ఎంచుకుని, మూడు భావ జాలాలు ఢీకొనే సన్నివేశం తీసుకుని కొంత నాటకీయత జోడించి, భావ సంఘర్షణను రగుల్కొలిపి పాఠకుల నమ్మకాల మీదా, విశ్వాసాలమదా దెబ్బకొట్టి, కళ్ళు తెరవమంటాడు నార్ల. పీఠికలో ఆధారాలతో సహా వెటకారం, ఎద్దేవాలతో దాన్ని వివరిస్తాడు.

జాబాలి ఎంతో హేతుబద్ధతతో రాముడికి వివరించి, కళ్ళు తెరిపించాలని తనదైన దృక్కోణంలో ప్రయత్నిస్తాడు. అయితే రాముడు దాని నందుకోలేక పోతాడు. తన ఉనికికే ప్రమాదం ఏర్పడినపుడు జాబాలి "అశ్వత్థామ హతః కుంజరః" అన్న రీతిలో "ప్లేటు' ఫిరాయిస్తాడు. ఇంతవరకు తను చెప్పింది నాటకమనీ, యిది రాముడికి పరీక్ష అని, రాముడు ఆ పరీక్షలో నెగ్గాడనీ వాదం మార్చి, బతికి బలుసాకు తినాలనుకుంటాడు జాబాలి. ఇటువంటి పరిస్థితి కేవలం జాబాలికే కాదు, చరిత్రలో చాలా మందికి వచ్చింది. ముఖ్యంగా మౌఢ్యం, హేతువు మధ్య జరిగిన భీకర సంగ్రామాల్లో యిలా గగుర్పొడిచే సన్నివేశాలు ఎన్నో! బేకన్, కోపర్నికస్, బ్రూనో, గెలీలియో వంటివారు తాము గమనించిన పరిశీలనలను నిర్భయంగా ప్రకటించినందుకు వారిని మౌఢ్యం ఎలా చిత్రవధ చేసిందో - చాలా ప్రతిభావంతంగా తన ద్వితీయ ముద్రణకు పీఠికలో వివరించారు నార్ల.

"...దీన్ని చదివి నన్ను తిట్టే వారి మాటంటారా?
అట్టి వారు లేకపోతే, వారికి పట్టరాని కోపాన్ని ఇది
తెప్పించక పోతే, వారి చేత గట్టిగా ఇది నన్ను
తిట్టించకపోతే, నేను నా లక్ష్యాన్ని లవలేశంగా నైనా
సాధించలేకపోయినట్టే!" అని అంటారు నార్ల.

రాముడు పదునాలుగు సంవత్సరాలు వనవాసం చేస్తానని తండ్రికి మాట యిచ్చాడు. దశరథుడు మరణించాడు. భరతుడు పరిపాలన చేపట్టాలి. అయితే భరతునితో సహా చాలామంది రాముణ్ణే సింహాసనం అధిష్ఠించమన్నారు. కాని రాముడు మాత్రం తండ్రికిచ్చిన మాట తప్పనన్నాడు. ఇది సందర్భం! ఈ సందర్భంలో రాముడు, వశిష్ఠుడు, జాబాలి మూడు పాత్రలు. వశిష్ఠుడు రాముని గురువు, దశరథుని ప్రధాన పురోహితుడు. జాబాలి మాత్రం పురోహిత వర్గంలో ఒక వ్యక్తి. జాబాలి ఏకాంతంగా మాట్లాడాలని రాముని రప్పించడం; వారు చిత్ర కూట పర్వతం, మందాకినీ నది తీర ప్రాంతంలో కలుసుకోవడం; అక్కడ వారిద్దరూ సంభాషించుకోవడం; చివరలో వశిష్ఠుడు రావడం కథా వస్తువు.

దశరథుడు కైకేయిని వివాహ మాడేందుకు ముందు ఒక వాగ్దానం చేసివుంటాడు. ఆ సందర్భంలో కైకేయి తండ్రి అశ్వపతి కౌసల్యకు పిల్లలు కలుగలేదని, తన దౌహిత్రుడే రాజు కావాలని

కోరివుంటాడు. అయితే రాముడు భరతుని కన్న పెద్ద. వీరు జన్మించినప్పటి నుంచి యువరాజుగా ఎవరికి పట్టాభిషేకం చేయాలని దశరథుడు మథన పడుతూ వుంటాడు. దీనితో మొదటి నుంచీ కౌసల్య వర్గం, కైకేయి వర్గం అనే రీతిలో అన్ని స్థాయిల్లో విడిపడి వుంటుంది. వశిష్ఠుని యిద్దరు కొడుకులు యిరువైపులా వున్నారు. కైకేయి పట్టు పట్టడంతో రాముడు వనవాసానికి పోవాలని దశరథుడు కోరాడు. రాముడు అంగీకరిస్తాడు. ఆ సందర్భంలో దీనిని లక్ష్మణుడు వ్యతిరేకించి, అవసరమైతే తన తండ్రిని, భరతుని సంహరిస్తాననే వరకు వెడతాడు. అప్పుడు కౌసల్య "నీ తమ్ముని పలుకులు నీకు సమ్మతమైతే ఆ విధంగానే జరిపించు" అని అంటుంది రామునితో. ఇక్కడ భ్రాతృప్రేమ, పితృప్రేమ, భార్యాభర్తల మధ్య ప్రేమ అనే అంశాలు గమనించాలి. ఇంతటి వ్యాకుల పరిస్థితిలో దశరథుడు మరణిస్తాడు. పిల్లలు పుట్టినప్పటి నుంచి ఈ విబేధాలలో నలిగి క్రుశించి పోయాడు దశరథుడు. ఎక్కువ మంది భార్యలు వుండటం వల్ల కలిగే అనర్థాలు, అవస్థలు గమనించి రాముడు ఏకపత్నీ వ్రతు డయ్యుంటాడు. ఇది గమనించి, గుర్తు పెట్టుకోవాల్సిన విషయం.

భరతుడు మాత్రం అన్నను సింహాసనం అధిష్ఠించమంటాడు. కాని రాముడు తండ్రికిచ్చిన మాట తప్పనంటాడు. దీనిలో పురోహిత వర్గాలు ఎవరు రాజు అవుతారో తేల్చుకోలేక పోతారు. ఎవరు రాజయినా తమ స్థానాలు పదిలంగా వుండాలని కోరుకుంటారు. అందుకే వశిష్ఠుడు తన కుమారులను యిరుపక్షాల వైపుకు పంపుతాడు. ఇక్కడ ఈ వర్గాల స్వార్థాన్ని, అవకాశవాదాన్ని గమనించాలి.

ఈ సందర్భంలో జాబాలి రాముడికి హితబోధ చేయాలని సంకల్పిస్తాడు. ఆ సన్నివేశమే ఈ ఏకాంక రూపకం. పురోహిత వర్గాలు కేవలం స్వప్రయోజనాల కోసం ఈ కర్మకాండ, వైదిక పద్ధతులు మలచుకున్నారనీ; అయితే ప్రజల అభీష్టం ఎరిగి నడచుకోవడం క్షత్రియ ధర్మం అనీ; యిపుడు ప్రజలు కోరుతున్నారు కాబట్టి రాముడు రాజ్య మేలాలని నచ్చచెబుతాడు. అయితే వశిష్ఠుని దగ్గర చదువుకున్న వాడు కావడంతో జాబాలి వాదనలోని తర్కాన్ని, హేతువును అందుకోలేకపోతాడు. రాముడు జాబాలిని వ్యతిరేకిస్తూ "...మీనిందలు మితి మీరిపోతున్నాయి. ప్రతి వ్యక్తిలో... ప్రతిచర్యలో దుశ్చింత తప్ప అన్యం మీకు కనబడదా? ... మీ పలుకులు రానురాను మరింత దుస్సహంగా పరిణమిస్తున్నాయి... మీ పలుకులను బట్టి ఆ కల్మషం మీ నరనరంలో జీర్ణించుకు పోయినట్టు తోస్తున్నది..." అని అంటాడు. ఇంకా ఆ సంభాషణలో రాముడు యిలా కూడా అంటాడు - "ఎంత పాపపు మాటలు మాటలాడుతున్నారు? మీకు వైదిక ధర్మాలలోగానీ, వైదిక కర్మలలో గానీ కించిత్తు విశ్వాసమైనా లేనట్టుంది. ... మీ విపరీత ధోరణి చూడగా మీకు స్వర్గ నరకాలలో కించిత్తు విశ్వాసం లేనట్టుంది... మరి సందేహం లేదు... ఏమైనా మీ నాస్తిక బోధలు మరి నేను వినను.." ఒక సందర్భంలో సహనం నశించిన రాముడు "మీవి నిస్సందేహంగా ఉన్మాద ప్రలాపాలే! మీకు వేద వేదాంగాలు లేవు. ధర్మాధర్మాలు లేవు. పాపపుణ్యాలు లేవు. స్వర్గ నరకాలు లేవు. మీకు కావాల్సింది యిహలోకంలోని తుచ్ఛసుఖాలే! నశ్వరమైన ఈ తుచ్ఛసుఖాలను నేను కాల దన్నుతాను..." అని కూడా అంటాడు.

ఈ స్థితికి వచ్చిన రాముని చూచి జాబాలి తన్ను తాను రక్షించుకునే ప్రయత్నం చేస్తాడు. వశిష్ఠుడు రాగానే జాబాలి పొగడటం మొదలు పెడతాడు. రాముని విశ్వాసాన్ని పరీక్షించానని; రాముడు దివ్యంగా అందులో గెలిచాడని జాబాలి అంటాడు. రాముడు యిదంతా బూటకం

అంటాడు. కానీ జాబాలి మాత్రం వశిష్ఠుని నమ్మిస్తాడు. రాముడు ఏది నీచం, ఏది అబద్ధం? ఏది వాస్తవం, ఏది కపటం? అనే గందర గోళంలో పడతాడు. ఏకాంక రూపకం యింతటితో ముగుస్తుంది.

నార్ల ఈ నాటిక గురించి పీఠికలో రాస్తూ -

"చిత్ర కూట పర్వతం వద్ద అందరి సమక్షంలో జాబాలి తన మతాన్ని, లేదా దార్శనికాన్ని రాముడికి వివరించినట్టు రామాయణంలో వున్నది. ఇందుకు భిన్నంగా వెళ్ళి మందాకినీ నదితీరాన ఏకాంత ప్రదేశంలో రామునికి తాను చేయగోరిన బోధను ఆయన చేసినట్టు నేను చిత్రించడం రెండు ముఖ్యోద్దేశాలతో. వాటిలో మొదటిది. నాటికను మూడు పాత్రలకు పరిమితం చేయగోరటం. రెండవది నాటకీయత తక్కువయిన ఒక సన్నివేశంలో కొంత జిగిని, బిగిని ప్రవేశ పెట్టడం" అని అంటాడు.

"జాబాలి వశిష్ఠుని విమర్శించినట్టు రామాయణంలో లేదు. కాని జాబాలికి, వశిష్ఠునికి వారి దృక్పథాలలో, వారి విశ్వాసాలలో ఎంత మాత్రం సామ్యం లేకపోగా విశేష వైవిధ్యం వుంది. అందువల్ల వశిష్ఠుని జాబాలి విమర్శించినట్టుగా నేను చిత్రించడం సమర్థనీయమే!"

"జాబాలి తర్కానికి ఉక్కిరి బిక్కిరయిన రాముడు నోరు పారవేసుకునే ధోరణిలో "బుద్ధు డొక దొంగ కాదా? బౌద్ధానికి నాస్తికతకు ఎంత మాత్రం బేధం లేదు. నాస్తికుని ఎల్లప్పుడు ఒక కంటితో కనిపెట్టి వుండాలి" - అని పల్కినట్టు అయోధ్య కాండ నూరవ సర్గ 103వ శ్లోకం పేర్కొంటూంది."

"అబ్బే నా మతం సమయానుకూలంగా మారుతూవుంటుంది. వీలును బట్టి ఈ క్షణం నేను నాస్తికుడను, మరుక్షణం ఆస్తికుడను. నీ మనసు మార్చి, నిన్ను అయోధ్యకు తోడ్కొని పోవటానికే నీకు నాస్తికబోధ చేశానని జాబాలి పల్కినట్టు రామాయణంలో వుంద"ని నార్ల రాశాడు.

తనదృష్టిలో విశ్వాసాల కోసం కష్టాలు ఆహ్వానించలేని, ప్రాణాలు అర్పించలేని విస్మృత వర్గానికి చెందిన వాడే జాబాలి అని నార్ల తీర్మానిస్తాడు.

నాటికలో పాత్రలు వ్యక్తీకరించిన భావాలకు ఆధారాలు చూపుతూ నార్ల అరవై పేజీల పీఠిక రాశారు. పెక్కేండ్లుగా సంస్కృత రామాయణాన్ని, రామాయణ వ్యాఖ్యలను, రామాయణం పై పరిశోధక గ్రంథాలను చదివి; విస్తృత పఠనం స్పష్టా స్పష్టమైన భావాలను ఎన్నింటినో తనలో రేపుతూ వచ్చిందని, ఏపుగా పెరిగిన ఒక కీకారణ్యం వలె వున్న ఈ భావ జాలానికి ఒక తీరు దిద్దడానికి, ఒక తెన్ను కూర్చడానికి ఈ పీఠిక విశేషంగా ఏర్పడిందని నార్ల అంటారు.

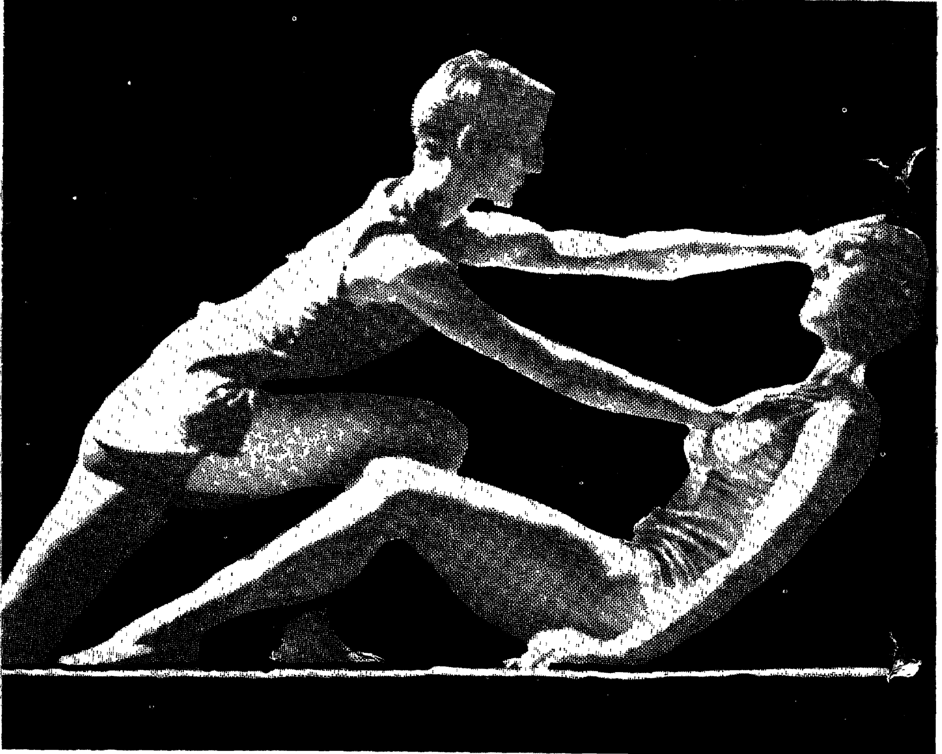
మొదటి పీఠికలో రేఖా మాత్రంగా వున్న అంశాలను తన ద్వితీయ ముద్రణకు పీఠికలో ఎంతో అద్భుతంగా వివరించారు నార్ల.

మౌఢ్యానికీ, మేధకు సంఘర్షణ జరిగిన ప్రతి సందర్భంలో కండ బలం, మందబలం గల మౌఢ్యం మేధను బంధించింది, బాధించింది, వేధించింది, వధించింది. ఈ అంశాలను చెబుతూ భూమి గోళాకృతిలో వుందని, సూర్యుని చుట్టు పరిభ్రమిస్తూందని తెలిసినా పాత పుస్తకాలలో వున్న దానిని ఖండిస్తే, ఛాందసులను జ్ఞాన నిధులుగా నమ్మి పామర జనం తమ గొంతు పిసికి వేస్తారని వరాహమిహిరుడు, బ్రహ్మగుప్తుడు గ్రహణాల సందర్భంలో రాహు, కేతువుల ప్రసక్తి ప్రవేశపెట్టి, దాన్ని సమర్థించడానికి పీట్లు చేశారని నార్ల అంటాడు. రోజర్ బేకన్ రసాయన శాస్త్ర పరిశోధనలు చేస్తే ఆ నేరానికి పదేళ్ళు అక్కడి నుంచి కదల కూడదన్నారు. ఇక వాటిని పుస్తకంగా రాసే సాహసం

ఆయనకు లేకపోతే పోప్ స్వయంగా రాయమని, తీరా రాశాక పదునాల్గు సంవత్సరాలు నిర్బంధంలో వుంచారు. భూమి సూర్యుని చుట్టు తిరుగుతూందని సూర్యకేంద్రక సిద్ధాంతం ప్రవేశపెట్టిన కోపర్నికస్ మతాచార్యుల కన్నెర్రకు గురయ్యాడు. మత గ్రంధాలను విమర్శించినందుకు బ్రూనోను కాల్చి చంపారు. కోపర్నికస్ చెప్పిన భావాలను గెలీలియో తన టెలిస్కోపుద్వారా చూపితే అతన్ని గృహఖైదు చేశారు.

పచ్చి నిజాలు చెప్పినందుకే ఈ శాస్త్రవేత్తలను చిత్రహింసలు చేశారు. చివరకు వారిచేతనే వారు ప్రతిపాదించింది తప్పని బలవంతంగా చెప్పించారు. కత్తిమొన చివర, తుపాకి గుండు ముందు తమని తాము ఖండించుకున్నా, వారు ప్రతిపాదించిన సిద్ధాంతాలు వమ్ము కాలేదు.

జాబాలి కూడా ఆ నాటి రాజరికానికి, వశిష్ఠుని హోదాకు భయపడి, ఎక్కడ చనిపోవాల్సి వస్తుందో అనే భయంతో ప్లేటు ఫిరాయించాడు. అందుకే నార్ల యిలా వ్యాఖ్యానిస్తాడు. "తన విశ్వాసాలకోసం కష్టాల నాహ్వానించలేని, ప్రాణాల నర్పించలేని విస్మృత వర్గానికి చెందిన వాడే జాబాలి!"



కోపం అనారోగ్యహేతువు

అట్లూరి వెంకటేశ్వరరావు

మన హృదయం నిమిషానికి సుమారు 70 సార్లు రక్తాన్ని బయటకు పంపిస్తుంది. ప్రతిసారి సుమారు 1/2 కప్పు రక్తాన్ని రక్తనాళాలలోనికి పంపుతుంది. ఈ రక్తం సుమారు లక్ష కిలోమీటర్ల నిడివి గల రక్తనాళాల ద్వారా ప్రవహించి, శరీరంలోని 60 మిలియన్ల కణాలకు అవసరమయిన ఇంధనాన్ని సరఫరా చేస్తుంది. ఈ ప్రక్రియలో రోజుకు సుమారు లక్షసార్లు హృదయం సంకోచం వ్యాకోచం చెందుతుంది. మన పోషణకు రోజుకు 6 టన్నుల రక్తం అవసరం. మన మెదడు శరీరంలో సుమారు 2 శాతం బరువు ఉన్నప్పటికీ దాని పోషణకు గుండె సరఫరా చేసే రక్తంలో 20 శాతం కావాలి. మెదడు తన అవసరాలకు తగినంత రక్తాన్ని రాబట్టుకోగల స్తోమత కలిగి ఉంది.

ఉదాహరణకు మనకు కోపంగా ఉంటే మెదడు వేగంగా పనిచేస్తుంది. అప్పుడు మెదడుకు ఎక్కువ రక్తం కావాలి. సాధారణంగా మెదడుకు అందే 20 శాతం రక్తం చాలదు. అందువల్ల హృదయం సరఫరా చేసే రక్తంలో దాదాపు 30 శాతం మెదడుకే అవసరం ఉంటుంది. మన శరీరంలో ఉండే రక్తాన్నే అన్ని అంతర్ భాగాలు ఉపయోగించుకోవాలి. కోపంగా ఉన్నప్పుడు మెదడు తన అవసరాలకు ఇతర శరీరాంగాల కోటాను తగ్గించి తన అవసరాలకే ప్రాధాన్యత నిస్తుంది. అందువల్ల కోపంగా ఉన్నప్పుడు నోరు ఎండిపోతుంది. అప్పుడు నోటిలో లాలాజలాన్ని ఉత్పత్తి చేయడానికి అవసరమయిన రక్తం మెదడుకు సరఫరా అయిందని గ్రహించాలి. అందువల్ల నాలుక పిడచకట్టుకు పోతుంది. దాహం అనిపిస్తుంది. అట్లాగే కడుపులో త్రిప్పుతుంది. ఆ దశలో మనం తిన్న ఆహారాన్ని జీర్ణం చేసుకునే ప్రక్రియలో నిమగ్నమయిన రక్తాన్ని మెదడు ఉపసంహరిస్తుంది. తత్ఫలితంగా జీర్ణకోశం పనికి అంతరాయం కలుగుతుంది. జీర్ణకోశం తన ఇబ్బందిని మనకు తెలియపర్చే క్రియే కడుపులో త్రిప్పినట్లు కలిగే అనుభూతి.

కోపంగా ఉన్నప్పుడు మెదడు కణాలు వేగంగా పనిచేస్తాయి. మెదడుకు ఎక్కువ రక్తం అవసరమవుతుంది.

మనం కోపంగా ఉన్నప్పుడు తలనొప్పి కల్గుతుంది. ఆ దశలో మెదడుకు రక్తాన్ని సరఫరా చేసే రక్తనాళాలు తమ ద్వారా అధిక రక్తాన్ని తీసుకు వెళ్ళవలసి ఉంటుంది. సాధారణంగా 20 శాతం రక్తాన్ని అందజేయడానికి నిర్మాణమయిన రక్తనాళాలు అదనపు 10 శాతం రక్తాన్ని తీసుకు వెళ్ళుతున్నప్పుడు ఉబ్బుతాయి. పర్యవసానంగా పరిసరాలలోని కండరాలకు వత్తిడి ఎక్కువవతుంది. ఆ వత్తిడే నొప్పిగా బహిర్గతమవుతుంది. కొన్ని సందర్భాలలో తల తిరిగినట్లు అనిపిస్తుంది. అప్పుడు మెదడు తన పనికి అదనపు రక్తం అవసరం అనే సందేశాన్ని శరీరంలోని ఇతర భాగాలకు తెలియజేస్తుంది. ఒకవేళ భరింపరాని మానసిక వత్తిడి కలిగితే మనకు రాబోయే అపాయాన్ని నివారించటానికి అసంకల్పితంగా స్పృహ తప్పుతుంది. మనకు స్పృహ లేకపోతే, రక్త ప్రసరణ వ్యవస్థను విచ్ఛిన్నం చేయం. అప్పుడు అట్టి మానసిక వత్తిడి భౌతిక మార్పులను తీసుకురాదు. అందువల్లే పరిష్కారాలు లేని సమస్యలు ఎదురయినప్పుడు స్పృహను కోల్పోతాం. మనం స్పృహలో లేనప్పుడు ఉద్రేక ఉద్వేగాలు మెదడుపై పని భారాన్ని పెంచవు. పర్యవసానంగా హృదయానికి శ్వాసకోశానికి అదనపు పని భారం పడదు.

ఉద్రేక ఉద్వేగాలు మెదడులోని కణాలను కంపింపజేసి త్వరత్వరగా పరిష్కారాలను కనుగొనమని ఆదేశిస్తాయి. మెదడులోని కణాలు వేగంగా పనిచేయడానికి ఎక్కువ ప్రాణ వాయువు అవసరం. అందువల్ల ఊపిరి తిత్తులు త్వర త్వరగా పనిచేసి అదనపు ప్రాణవాయువును మన రక్తంలోని ఎర్ర కణాలకు అందించాలి. సామాన్యంగా మనం నిముషానికి 16 సార్లు శ్వాస పీలుస్తాం. ఉద్రేక ఉద్వేగాలకు లోనయినప్పుడు సుమారు 22 సార్లు శ్వాసను పీల్చవలసి వస్తుంది. తత్ఫలితంగా శ్వాస

కోశానికి పని భారం పెరుగుతుంది. మన ఊపిరి తిత్తులు రోజుకు 25,000 సార్లు సంకోచ, వ్యాకోచాలు పొంది మన కవసరమయిన ప్రాణ వాయువును అందిస్తాయి. కాని మనం కోపంగా స్పందిస్తున్నప్పుడు అవి ఇంకా ఎక్కువ సార్లు సంకోచ, వ్యాకోచాలను పొందాలి. ఒకవైపు హృదయం, ఇంకొకవైపు ఊపిరితిత్తులు ఎక్కువ సార్లు సంకోచ వ్యాకోచాలు చెంది మన కోపాన్ని పోషించవలసి ఉంది. అందువల్ల అవి తొందరగా చెడిపోతాయి.

రక్త ప్రసరణలో వచ్చిన మార్పుల మూలంగా చర్మానికి అందవలసిన కోటా తగ్గుతుంది. చర్మం వేడెక్కుతుంది. చర్మం ఉష్ణోగ్రతను తగ్గించటానికి చెమట పడుతుంది. చర్మం తన బాధను వ్యక్తం చేయడానికి వెంట్రుకలను నిటారుగా నిక్కబొడుస్తుంది. వెంట్రుకలు బిరుసుగా నిక్కబొడుచుకుంటాయి. శరీరంలోని కండరాలను స్పందింపజేయవలసిన నాడీ మండలం అతిగా కంపించి అత్యధిక పని భారానికి గురవుతుంది.

భావావేశం అనర్ధదాయకం

రక్త ప్రసరణ వ్యవస్థను నియమబద్ధంగా అజమాయిషీ చేయడానికి మెదడులోని పిట్యూటరీ గ్రంథి కృషి చేస్తుంది. మనం భావావేశానికి లోనయినప్పుడు పిట్యూటరీ గ్రంథి తన పనిని సక్రమంగా నిర్వహించలేక శరీరంలోని రసాయన గ్రంథులపై తన అజామాయిషీని కోల్పోతుంది. అప్పుడు శరీరంలోని రసాయన గ్రంథు లన్నీ యథేచ్ఛగా ఆమ్లాలను, క్షారాలను రక్తప్రసార వ్యవస్థలోనికి చొప్పిస్తాయి. అవసరానికి మించి రక్తంతో కలిసిన రసాయనాలు శరీరంలోపలి భాగాలను తొలిచి, ఆరోగ్యాన్ని చెడగొడ్తాయి. ముఖ్యంగా జీర్ణాశయంలోని ప్రేగుల లోపల ఉన్న సున్నితమయిన పొర ఈ రసాయనాల ప్రభావం మూలంగా విచ్ఛిన్న మవుతుంది. జీర్ణా శయ సంబంధమయిన వ్యాధులు వస్తాయి. అనేక సందర్భాలలో జీర్ణాశయంలోని కురుపులు ఇట్టి రసాయనాల మూలంగానే ఏర్పడుతాయి.

భావావేశం రోజూ అనేకసార్లు అవసరానికి మించి రసాయనాలను రక్తప్రసరణ వ్యవస్థలోనికి చొప్పింపజేస్తే, పర్యవసానంగా అనారోగ్యం ఏర్పడుతుంది. దాదాపు 85 శాతం జబ్బులకు ఉద్రేక, ఉద్వేగాలే కారణమని వైద్య నిపుణులు అంటున్నారు. మన కోపం ఇతరులను ఉద్దేశించిందయినా, దాని ప్రభావం మనపైనే ఎక్కువగా ఉంటుందని తెలుసుకోవాలి. పరిసరాల పట్ల కోపంతో వ్యవహరించేవారు తమకు తామే హాని చేసుకొంటున్నామని తెలుసుకోవాలి. ముఖ్యంగా ఇతరులను అదుపు చేసి తమ గొప్పదనాన్ని ప్రదర్శించా లనుకొనేవారు తమ అహంకారాన్ని పోషించటానికి అత్యధిక మూల్యాన్ని చెల్లిస్తున్నా మని తెలుసుకోవాలి.

మన రక్తప్రసరణ వ్యవస్థ మెదడుకు సహజంగా అవసరమయిన 20 శాతం రక్తాన్ని అందించటానికి రూపకల్పన చేయబడింది. మన ఆలోచనలు సృష్టించే భావావేశం కోపంగా అభివ్యక్తం అవుతుంది. అప్పుడు మెదడుకు అదనపు రక్తం కావాలి. అదే రక్తనాళాల ద్వారా అదనపు రక్తాన్ని మెదడుకు సరఫరా చేయడానికి హృదయం ఎక్కువ సార్లు స్పందించాలి. అందువల్లే కోపంగా ఉన్నప్పుడు గుండెదడ వస్తుంది. అధిక పీడనంతో రక్తాన్ని మెదడుకు సరఫరా చేస్తే గాని మెదడు యొక్క అవసరాలు తీరవు. మెదడు తన అవసరాల మేరకు రక్తప్రసరణ లక్షసార్లు స్పందిస్తూ మన ఆరోగ్యాన్ని నిరంతరం పరిరక్షించే గుండె యొక్క పని భారాన్ని పెంచటం మూలంగా అనేక హృద్రోగాలు వస్తున్నాయి. రక్తపీడనాన్ని రోజూ అనేకసార్లు ఎక్కువ చేయడం మూలంగా రక్తపు పోటు పెరుగుతుంది. ఇతరులను తీర్చి దిద్దాలనుకొని గుండెజబ్బులు, రక్తపుపోటు లాంటి అనేక రుగ్మతలకు గురికావడం మూలంగా ఆత్మాహుతి చేసుకొంటున్నాం.

కళాసీమ: వాస్తవికత

- ఎస్.వి.ఎస్. రావు

కళాసీమలో వాస్తవికతను గూర్చి అనాదినుండి వాదోపవాదాలు జరుగుతూనే ఉన్నాయి. అసలు 'కళ' అనే పదానికి నిర్వచనంతోనే యీ ప్రశ్న ముడిపడి ఉంది. అందుచేత కళాకారులకు వాస్తవిక దృక్పథం అవసరం అనే సూత్రం యీనాడు కేవలం రాజకీయ ప్రయోజనాలకోసం ఏ కొద్ది మందో కల్పించినది కాదు. చారిత్రకంగా చూసినా కళాక్షేత్రంలో వాస్తవికత అనేది వివాదాంశం కాకపోగా కళా సృజనకు ప్రధాన లక్ష్యంగానే పరిగణింప బడుతూ వస్తున్నది. అయినా ఆధునిక యుగంలో కొందరు ప్రబుద్ధులు లేవదీసిన సిద్ధాంతాల ప్రభావంతో మూలసూత్రానికే భంగం వాటిల్లడంవలన చిత్ర, శిల్పకళా రంగాలలో సుదీర్ఘమైన ప్రతిష్ఠంభన ఏర్పడింది. మానవ జాతి చరిత్రలో నలభై వేల సంవత్సరాల క్రితం ఉద్భవించిన చిత్రకళకు అంతిమ ఘడియలు సమీపించాయని కళాకారులే జోస్యం చెబుతున్నారు. "చిత్రకారుడు అనతికాలంలో అదృశ్యం కాగల చారిత్రకవ్యక్తిగా గోచరిస్తున్నాడు... కళాకారులు సాంఘిక జీవనంతో ప్రత్యక్షమైన అనుబంధం గల వాస్తుకళవంటి కార్యకలాపాల్లో పాల్గొంటారు" అంటారు - ప్రఖ్యాత చిత్రకారుడు మీరో [Miro, The Nouvel observ Taeur, Paris, May 20, 1965,Quoted from Brittanica Perspectives Vol 3. P. 324]. కళా కారులే యీ విధంగా భావించినప్పుడు విద్యావంతులు, మేధావులు కళాసీమలో వాస్తవికతకు గల పాత్రను గూర్చి వివరంగా తెలుసుకోవడం అవసరం.

కళారంగంలో వాస్తవికత అంటే నూటికి నూరుపాళ్ళుగా సారూప్యత అవసరమని బొత్తిగా అమాయకులు మాత్రమే భావిస్తారు. కళాకారుని రూపకల్పన ఎప్పుడూ కళాత్మకంగా ఉంటుంది గాని చిత్రపటాలు, శిల్పాలు, కెమెరావంటి యాంత్రిక పరికరాలతో లభ్యమయే ప్రతిరూపాలు కావని అందరూ ఎరిగిన విషయమే. కాని యీనాడు తలవని తలంపుగా చిత్రకళా ప్రదర్శనంలో అడుగుపెట్టే సామాన్య మానవుడు తనకు పరిచితమైన ప్రకృతిలోని ఏ వస్తువునూ ఏ చిత్రంలోనూ గుర్తించలేకపోవడం సరికదా 'మాటా' (Matta), 'మీరో' (Miro) ల వంటి చిత్రకారులు గీసే బొమ్మల్ని చూసి జడుసుకోవడం కూడా సంభవించినప్పుడు వాస్తవికత అనే ప్రశ్న ఎంత తీవ్రరూపం దాల్చినదో పోల్చుకోవచ్చు. ఇటీవల బొంబాయిలో హుసేన్ (Husain) శిల్పాన్ని ఒక దానిని తెరవెనుక ప్రదర్శించి పిల్లల్ని రానీయ వద్దన్నారు. మా చిన్నతనంలో బిల్హణీయం, తారాశశాంకం వంటి చిత్రపటాలు మాకళ్ళ పడనిచ్చేవారు కారు పెద్దవాళ్ళు. కాని యిలాంటి ఆంక్షలు మే మెఱుగం. ఆధునిక కళ సామాన్య మానవుడికి పిచ్చి కూడా ఎక్కించే ప్రమాదం ఏర్పడినప్పుడు మేధావులే కాదు, ప్రజలుకూడా కళాకారులను మీ వింత ప్రక్రియలకు లక్ష్యం ఏమిటని ప్రశ్నించే హక్కు ఉంది.

కళాభిలాషులు మాకు వాస్తవికత కావాలని కోరడంలో సాదృశ్యత ఒక్కటే సమస్య కాదు. మరోమెట్టు పైకి వెళ్ళి ఏ కళాఖండమైనా అర్థవంతంగా ఉండాలనడం కూడ అవసరం. ఎందుకంటే డాలీ (Dali) చిత్రాలు కొన్నిటిలో (Compositioning) చిత్రీకరణ, వస్తువులు సంప్రదాయ బద్ధమైనా కేవలం కూర్పునుండి సామాన్యుడికి అర్థంకాక ప్రేక్షకునికి దిగ్భ్రమ కలిగిస్తుంది. బహుశః అర్థవంతమైన చిత్రం కూడ వాస్తవిక కళకు సమగ్రమైన నిర్వచనం కాదు. సాదృశ్యత వేఱు, జీవిత వాస్తవికతను చిత్రించడం వేఱు. ప్రశాంతమైన కణ్వాశ్రమంలో అందమైన అమ్మాయిలను చిత్రించడం కాని, అహోరాత్రాలు కృషి చేస్తూ దుర్భరజీవనం గడుపుతున్న శ్రమజీవులు ఆడుతూ పాడుతూ పని

పాటులు చేసుకుంటునట్లు చిత్రించడం కాని వాస్తవిక కళకు నిదర్శనం కాదుగదా, ప్రజల్ని మభ్యపెట్టి సంఘంలోని అన్యాయాన్ని అక్రమాన్ని సమర్థించడం మాత్రమే అవుతుంది.

కళా సృజనలో వాస్తవికత అవసరమా? ఎంతవరకు సాధ్యమవుతుంది? ఏ రూపంలో ఉంటుంది? అనే ప్రశ్నలపై సిద్ధాంతరీత్యా తాత్త్వికస్థాయిలోను, ఆచరణలో కళాకారు లవలంబించే టెక్నిక్స్ గురించీ ఆలోచించవలసి ఉంటుంది. ఆధునిక కళ ప్రధానంగా పాశ్చాత్య దేశాల్లో ఉద్భవించడంనుంచి పాశ్చాత్యుల అభిప్రాయాలను గూర్చి ముందుగా ప్రస్తావించాలి. కళాసృష్టి కేవలం అనుకరణ మాత్రమే అనీ, పైగా మనకంటి కగపడే వాస్తవ ప్రపంచమే అదర్శ ప్రపంచానికి ప్రతిబింబం కనుక కార్బను కాపీ లాంటి కళ వ్యర్థమనేకదా అభిప్రాయ పడ్డాడు ప్లేటో (Plato). కాని స్వతహాగా తానే కాల్పనికవాది, భావుకుడు కావడంనుంచి ఆధునిక కళకు అతడే పితామహుడు అంటున్నారు - నేటి కళావిమర్శకులు. కళాసృజన అనుకరణ కార్యం కాదనడానికి సంగీతం, వాస్తుకళ (Architecture) నృత్యం వంటి కళలే ప్రబల నిదర్శనం. కళా వ్యాసంగాన్ని సరిగ్గా అర్థంచేసుకున్న ఘనత అరిస్టాటిల్ (Aristotle) కి దక్కుతుంది. ప్రత్యేకమైన యితివృత్తాన్ని సాధారణీకరించడం కళాసీమకు లక్ష్యం అని నిర్వచించాడు. ఇందుకు ఉదాహరణగా చైనా దేశంలో ఒక కట్టుకథ ఉంది. సుంగ్ వంశపు చక్రవర్తి ఒకసారి ప్రకృతి దృశ్యాలకు పేరుపడ్డ ప్రాంతాలకు ఆస్థాన చిత్రకారుణ్ణి పెద్ద బలగం తోడిచ్చి పంపాడుట. ఆ పర్యటనలో చిత్రకారుడు ఒక్కరోజుకూడా కుంచె ముట్టుకున్న పాపాన పోలేదట, ముభావంగా దిక్కులు చూడడం తప్పించి. పటాలం తిరిగి వచ్చాక రాజు ఎంతో నొచ్చుకున్నాడట. కాని అనతికాలంలో అపూర్వమైన ప్రకృతి దృశ్యాలు ఆ ప్రాంతానివి చిత్రకారుడు రాజుగారికి సమర్పించాడుట. కళాసీమలో వాస్తవికత యీ స్థాయిలోనే ఉంటుంది. వాస్తవికత కోసం ఆరు బయట శ్రమపడిన ఫ్రెంచి యింప్రెషనిష్టుల కీవిషయం తెలిస్తే బాగుండేది. అందుచేతనే ప్లేటో అనుచరులు కూడ ప్లోటినస్ (Plotinus) వ్యాఖ్యానం ద్వారా కళాకారుడు ప్రకృతిని అనుకరించడనీ, తన భావానుభూతినే చిత్రిస్తాడనీ అంగీకరించాడు. Still life చిత్రాలలో గాని, Landscape లలో గాని వాస్తవిక దృశ్యానికీ, కళాకారుడు చిత్రించిన దానికీ మార్పులు ఎలా సంభవిస్తాయో తెలుసుకుందికి చిత్రలేఖనంలోని మూలసూత్రాలను గూర్చి క్లుప్తంగా వివరించడం అవసరం.

కవిత్వం, సంగీతం ఇత్యాది కళా విభాగాలన్నింటిలో లాగే చిత్రకళ, శిల్పం వీటిలో కూడ భావమే ప్రధానం (కళాసీమకు భావమా, అందమా ఏది ప్రధానమనే ప్రశ్న యీ వ్యాసంలో స్పృశించదలచుకోలేదు. నిత్యజీవితంలో 'అందం' కళకు పర్యాయపదమని అమాయకులు భావించినా ఆధునిక కళలో 'అందం' వివాదాంశం కాదు. అదే విధంగా 'భావం' అన్నప్పుడు ఆదర్శకళ చేతనాత్మకంగా ఉండాలా, లేక భావ ప్రేరకంగా ఉండాలా అనే సమస్య కూడా యీ వ్యాసానికి చర్చనీయాంశం కాదు. 'భావ' మనే పదాన్ని యీ రెంటికి చెందిన సాధారణార్థంలో యీ వ్యాసంలో ప్రయోగించడం జరిగింది.) చిత్రీకరణ ఏ పద్ధతులో జరిగినా Expression (భావ సూచన) ద్వారా స్వానుభూతిని వ్యక్తం చేయడమే కళాకారుల లక్ష్యం. ప్రతి కళాఖండానికి ఆదర్శరూపం (Significant form) అవసరమని ప్రతిపాదించిన క్లైవ్ బెల్ (Clive Bell) కూడా భావమే చివరకు ప్రధానమని అంగీకరించాడు. (సాదృశ్యత చిత్రపటంలోని కళాత్మక విలువను చెడ్డగొట్టకుండా ఉండాలంటే వాస్తవికత చిత్రకారుని భావాత్మక రూపకల్పనలో యిమడ్చడం అవసరం. అలాంటి సందర్భాలలో చిత్రం సారూప్యతను, భావాన్ని రెంటినీ సూచించాలి - Art P. 199). చారిత్రకంగా వాస్తవిక

చిత్రీకరణ (Representation) సంప్రదాయం కాబట్టి ఒకవేళ ఉన్నా ఫరవాలేదనే పై అభిప్రాయానికి కళాసృజనలో వాస్తవికత శుద్ధ అనవసరం, హానికరం కూడా అని భావించే ఆదునిక కళావిమర్శకులకు మధ్యేమార్గాన్ని సూచించాడు లియో స్టైన్ బెర్గ్ (Leo Steinberg) యిటీవల. అనుభూతి, నిజాయితి ప్రధానమని ఎకడమిజం (acadamism) అనే జబ్బు ఆధునిక కళాకారులకు కూడా అంటవచ్చుననీ యిలా అన్నాడు: "విక్టోరియన్ యుగం కళలోగాని ప్రభుత్వం ప్రోత్సహించే సోవియట్ కళలోగాని ప్రధానలోపం వాస్తవిక చిత్రీకరణ కాదు. స్వీయానుభూతి శూన్యమై బూజుపట్టిన భావాల పునరావృతమే వాటి బలహీనత. ఎకడమిజం అనే వ్యాధి వాస్తవిక కళలోనే కాదు యీనాటి నైరూప్యకళ (Abstract Art) లో కూడ కనపడుతుంది." (Reflections on Art-Ed. susanne Langer P. 248). నైరూప్య కళను గూర్చి తబ్బిబ్బులవుతున్న భారతీయ చిత్రకారులు యీ విషయాన్ని గుర్తించడం అవసరం.

కళాత్మక చిత్రీకరణకు, కేవలం అనుకరణకు బేధం ఏర్పడడానికి కారణం భావావిష్కరణకు రేఖ, వర్ణం కూడ ఉపకరిస్తాయి. అంతేకాక లయ (Rhythym), అనురూపం (Symmetry), ఆమరిక (Composition) మొదలైన అంశాలు కళాత్మకమైన రూపకల్పనకు తోడ్పడుతాయి. ప్రతీకవాదం (Symbolism) గూర్చి మరో చోట పరిశీలించవచ్చు. పై మూలసూత్రాలు వివాదాంశాలుకావు. కాని చాలామంది చిత్రకారుల కృషివిఫలం కావడానికీ, సాంఘిక ప్రయోజనంగాని, ఆమోదంగాని సాధించలేకపోవడానికీ కారణం ఏమిటి? భావావిష్కరణకు యిన్ని అవకాశాలున్నా వాటిని సద్వినియోగం చేసుకోవడానికి ఆత్మనిగ్రహం గాని, నిజాయితీ గాని లోపించినప్పుడు అసలు లక్ష్యాన్ని విస్మరించి కేవలం టెక్నిక్‌పై మోజు పెంచుకోవడంవల్ల సజీవమైననది, భావగర్భితమైనది సృష్టించడానికి బదులుగా బొమ్మలకొలుపు కుపయోగపడే అలంకరణ సామగ్రి తయారవుతుంది. ఆధునిక కళకు దిక్సూచిగా పరిగణింపబడే యింప్రషనిజమ్ (Impressionism) విలార్ (Vuillard), బోనార్ (Bonnard) వంటి చిత్రకారుల చేతుల్లో లక్ష్యాన్ని విస్మరించడంచేత హీనస్థాయికి దిగజారిందంటారు కళావిమర్శకులు (Interior 1899, Nude taking a bath Ca. 1937 వంటి చిత్రాలలో). చిత్రలేఖనంలో రేఖ అత్యంత ప్రధానమైన అంశం. చిత్రం ఉత్కృష్టత, చైతన్యం రేఖపైనే ఆధారపడి ఉంటుంది. రేఖ భావానికి తోడ్పడినపుడు (Husain చిత్రాలలో) సఫలత చేకూరుతుంది. కేవలం ప్రయోగంగానే నిలిచి అర్థవంతం కానినాడు ఫలితం లభించదు. ఉదాహరణకు బెంద్రే (Bendre) చిత్రాలలో కొన్నింటిలో లయ నప్పుతుంది (Kumbhar Women from Kathiawar). కొన్నింటిలో చిత్రాన్ని చెడగొట్టుతుంది (The Thorn). టెక్నిక్‌లో ఎంతటి నూతనత్వం కనపడినా భావయుక్తంగా ఉంటే మూర్ (Moore), బ్రాంకూసీ (Brancusi)ల శిల్పాలు కూడా క్రమేణా సామాన్యులుకూడ అర్థంచేసుకోవచ్చు. కేవలం టెక్నిక్ కోసం జరిపిన ప్రక్రియలు హృదయాన్ని కాని, మేధస్సునుగాని ఆకర్షించలేవు. (Chavda చిత్రించిన Mother).

ఇక గత యిరవై ఏళ్ళలో వేలంవెర్రిగా పరిణమించిన భావాత్మక నైరూప్యకళ (Abstract expressionism) ని గూర్చి చర్చించేముందు సింబాలిజం గూర్చి కొద్దిగా తెలుసుకోవాలి. ('భావం' లాగే 'సింబాలిజం' సాధారణార్థంలోనే అర్థం చేసుకోవాలి. సింబాలిజంలో ఎన్నో విభాగా లున్నాయి). సింబాలిజం విశ్వవ్యాప్తంగా కళాసీమలో అనాదినుండి వస్తున్న సంప్రదాయమే. అసలు మానవజీవితానికే సింబాలిజం పునాది లాంటిది. సింబాలిజం వినా భావనాక్రియనే (thought process) ఊహించడం

కష్టం. అలాంటప్పుడు కేవలం మేధాత్మకమే గాక హృదయంతో కూడిన కళాసృజనలో సింబాలిజం ప్రముఖ పాత్ర వహిస్తుంది. ప్రకృతిలోని ప్రతివస్తువు కళాకారుడికే కాదు నిరక్షరాస్యుడైన సామాన్య మానవుడికి కూడ గత అనుభవాలను లేక ఆదర్శాలను, ఊహలను జ్ఞప్తికి తెస్తుంది. భారతీయ సాహిత్యంలో వేదాలలోని ఉషాకన్య వర్ణననుండి వసుచరిత్రలోని శ్లేషలదాకా ప్రకృతికి, జీవితానికి గల అనుబంధం తేటతెల్లమవుతుంది. కాని వచ్చినచిక్కల్లా చాలా సందర్భాలలో యీ సింబాలిజం పూర్తిగా వ్యక్తిగతం కావడం వలన కళాసీమలో క్లిష్టమైన సమస్యగా పరిణమించింది. ఉదాహరణకు పసుపు పచ్చరంగు భారతీయులకు శుభసూచకం. ఐరోపా వాసుల కా రంగంటే రోత పుడ్తుంది. చీనావాళ్ళు నల్లరంగు శుభమైన రంగు అంటారు. అందుచేత కళాక్షేత్రంలో సింబాలింజం, ఆ యా సంస్కృతిని, సంప్రదాయాన్ని అనుసరించి సులభ గ్రాహ్యమయినప్పుడే సార్థకమవుతుంది. ఇతరులకు దుర్గ్రాహ్యమైన సింబాలిజం నైరూప్యకళ (Abstract Art) కే చెందుతుంది.

నైరూప్యకళలో భావాత్మకమైన విభాగాన్ని పరిశీలించినప్పుడు కళాకారు డుద్దేశించిన భావం చాలా చిత్రాలలో పోల్చుకోవడం కష్ట మవుతుంది. చివరకు భావాత్మక నైరూప్యకళ దేవతావస్త్రాల కథలా తయారవుతుంది. Jackson Pollock అద్వితీయమైన ప్రతిభావంతు డనడంలో సందేహం లేదు. కాని Pollock చిత్రాలు కొన్ని అర్థమవుతాయి (Guardians of the secret 1943). కొన్ని అయోమయంగా కనిపిస్తాయి (Ocean Greyness 1958, Number 1, 1948). శుద్ధ నైరూప్యతను చేపట్టకపూర్వం సారూప్యకళలో Jackson Pollock జరిపిన ప్రక్రియల నన్నింటిని వివరించిన J.R. Mellow కూడా చివరకు యిలా అంటాడు: "తనను వేధించిన భావ పరంపరను (కొన్ని యితరులనుండి స్వీకరించినవి కూడా), ఉద్వేగాన్ని ఆధునిక శైలిలో వెలిబుచ్చడానికి ఎంతగానో యత్నించాడు. ఆ యత్నం పూర్తిగా ఫలించకపోయినా మరో కారణం వలన అతని చిత్రాలు ఖ్యాతినితెచ్చి పెట్టాయి. వాటిలోగల అందమే వాటి ఆకర్షణ. కాని తన మట్టుకు తాను సంతృప్తి చెందినట్లు కనిపించదు" (The New Leader, 1967 quoted from The American Review, New Delhi).

నైరూప్యకళను గూర్చి అంతిమ నిర్ణయానికి వచ్చే ముందు కళాసృజనపై విమర్శకులు, తాత్త్వికులు వెలిబుచ్చిన అభిప్రాయాలు ఉదాహరించే ముందు అభ్యుదయ పరులకు ఒక సూచన. తార్కిక చర్చలలో తరచుగా విస్మరించే విషయం కళాకారులకు కొంత వరకు ఆత్మాశ్రయత సహజం అని అంగీకరించినా కళాసృష్టి శూన్యంనుంచి జరుగడం అసాధ్యం. కళారంగంపై దేశ కాల పరిస్థితుల ప్రభావం అనివార్యమని గుర్తించాలి. అరిస్టాటిల్ సూత్రా న్ననుసరించి మానవ కార్యాచరణకు సాంఘికాభ్యుదయమే లక్ష్యం. అధవా వ్యక్తిపరమైన కళాసృజన జరిగినా సాంఘిక ప్రయోజనం లేనందువల్ల సంఘాన్ని ఎక్కువగా ఆకర్షించదు. సాంఘిక జీవితంపై దాని ప్రభావం ప్రాకినప్పుడే చరితార్థమవుతుంది. వర్గసమాజాలకు యీ సూత్రం వర్తించదని కొందరు వాదించవచ్చు. పాలకవర్గం అభిరుచులకు అవసరాలకు కళారంగం కొంత వరకు తల ఒగ్గడం సహజమే! కళాకారులలో కూడ నిజాయితీ లోపించి పాలకవర్గానికి అమ్ముడుపోవటం కూడ జరుగుతుంది. కాని అన్ని కాలాల్లోను మేధావులు, కళాకారులు తమ వ్యక్తిత్వాన్ని నిలుపుకుందికి కృషి చేసి సాంఘికాభ్యుదయానికి పాటుపడుతారు. ఆధునిక యుగంలో పై సూత్రంతో పాటు మరో రెండు పరిణామాలు కూడా కనిపిస్తాయి. యాంత్రికయుగంలో కళాక్షేత్రం కూడా వ్యాపారసంస్థగా మారి అర్థరహితమైన చవుకబారు కళకు చలామణి పెరుగుతుంది. ఇందుకు విరుద్ధంగా Schum Peter

వంటి మేధావి వ్రాకుచ్చినట్లు (Capitalism, Socialism and Democracy) సామాజిక చరిత్రలో మేధావులందరూ ఒక్కుమ్మడిగా సాంఘిక వ్యవస్థను అసహ్యించుకొని తిరుగుబాటుదారులు కాలేదు. ఈ తిరుగుబాటు ఆత్మాశ్రయతకు, అరాచకవాదానికి చోటిచ్చినా అభ్యుదయపరులు సామ్యవాదంవైపుకే మొగ్గుతున్నారు.

తాత్త్వికస్థాయిలో కళను నిర్వచించదలచినప్పుడు హెగెల్ (Hegel) అభిప్రాయాన్ని ఉదాహరించి దృగ్గోచరమయే ప్రకృతికి కళాత్మక విలువ లేదనీ, కళాకారుడు సృష్టించినదే కళ అవుతుందని అంటారు. హెగెల్ భావవాది (Idealist) కావడంవల్ల ప్రకృతిలోని మూలతత్త్వాన్ని (essence) గ్రహించి చిత్రించడం కళ అన్నాడు. కాని భౌతికవాదులకు (Materialists) ప్రకృతికి అతీతమైన తత్త్వం కళాకారుడికి మట్టుకు ఎలా అగుపడుతుందో అర్థం కాదు. మూలతత్త్వాన్ని గూర్చి ఊహించడంకన్న ప్రకృతిలో గల కళాత్మకాంశాన్ని గ్రహించి, తద్వారా తాను పొందిన భావానుభూతిని విశిష్టమైన రూపకల్పనతో వ్యక్తం చేస్తాడనడం సమంజసం. ఇంత కన్నా లోతైన తార్కిక చర్చలకు పోనక్కరలేదు. ప్రకృతిని దర్శించినప్పుడు సామాన్యుడి దృష్టి వేఱు; కళాకారుని దృష్టివేఱు అని గుర్తిస్తే చాలును. ఇక ప్రేక్షకుని దృష్టిలో ప్రకృతికి, కళాకారునికి బేధం ఏమిటన్నప్పుడు కూడ యిదే ప్రశ్న ఎదురవుతుంది. ప్రేక్షకుని అనుభూతి అతని కళాదృష్టిపై ఆధారపడి ఉంటుంది. అసలీ కళాదృష్టి అనేది నిత్య జీవితంలో అవ్యక్తంగాను, అంతర్భాగంగాను రాణిస్తుందా? లేక 'కళ'ను 'కళ' గా గుర్తించినప్పుడే అది 'కళ' అవుతుందా? అనేది తత్త్వశాస్త్రంలో చిక్కుప్రశ్న. ఉదాహరణకు గ్రామీణ జీవితంలో కళని, కళాభిరుచిని మనం గుర్తిస్తాం. వారికా చర్యలు నిత్యజీవితం.

కళాదృష్టినిగూర్చి ప్రస్తావించినప్పుడు మరో విషయం కూడా గుర్తుంచుకోవాలి. మన విద్యావంతులలో అధిక సంఖ్యాకులు ఆధునిక కళ అర్థవంతంగా లేదని ఫిర్యాదు చేస్తున్నారు. కొంతమట్టుకు ఆ మాట నిజమే కాని విద్యాధికులు కూడ కేవలం కళాకారులను దుయ్యబట్టడం సమంజసం కాదు. వీరిలో ఎంతమంది అర్థం చేసుకుందికి ప్రయత్నిస్తున్నారు? మన విద్యావిధానంలోని లోపాలవల్ల, సామాజిక వాతావరణంవల్ల ఎంత మందికి అర్థం చేసుకోగల సంస్కారం ఉంది? Karl Marx కూడా యిలా అన్నా డొకచోట: కళను అర్థంచేసుకొని, ఆస్వాదించాలంటే సాధన ద్వారా కళాభిరుచిని అలవరచుకుంటేనే సాధ్యమవుతుంది. (Economic and Philosophic Manuscripts of 1844-P.101 Moscow Editions). కళాదృష్టి ఎలా ఏర్పడుతుందనే విషయంలో భావవాదులకు, భౌతికవాదులకు బేధాభిప్రాయాలు ఉండవచ్చు. కాని కళాదృష్టి అనేది ఉన్నదనీ, అందుకు అభ్యాసం అవసరమని Marx తన గ్రంథంలో సూచించాడు. కళ గురించి అభ్యుదయపరుల సిద్ధాంతం, దృక్పథం ఏమిటో తెలుసుకోవాలంటే పై గ్రంథం విధిగా చదవాల్సి ఉంది. వాస్తవిక కళనుగూర్చి ప్రస్తావించినప్పుడు, ఆధునిక కళను విమర్శించినప్పుడు అభ్యుదయపరులు పై సూత్రాన్ని విస్మరించకూడదు. అందరికీ అన్నీ అర్థం కావాలనడం ఆదర్శంకాని నినాదం కాకూడదు.

పై వివరణ అనంతరం భారతదేశంలోని స్థితిగతు లెలా ఉన్నాయో పరిశీలించుదాం. భారతీయ సంప్రదాయం దృష్ట్యా, నేటి సాంఘిక పరిస్థితుల దృష్ట్యా మనకు సంబంధించినంతవరకు ప్రధాన సమస్య వాస్తవిక కళకు (Realistic art), నైరూప్యకళకు (Abstract art) గల తారతమ్యంకాదు. నిజమైన సమస్య నేటి భారతీయ సాంస్కృతిక జీవితంలో కళాకారుల పాత్ర అనండి, బాధ్యత అనండి, కళా వస్తువు అనండి ఎలాంటి దనేదే ముఖ్యమైన ప్రశ్న. వాస్తవిక కళ అంటే సారూప్యత

మాత్రమే- Lukacs మాటల్లో dictation of Reality-- కాదని యిదివరకే ప్రస్తావించడం జరిగింది. కళాసీమనుండి అభ్యుదయపరులు కోరే దేమిటి? "నిజాయితీ గల ఏ కళాఖండమైనా సామాన్య ప్రజానీకానికి దేనినైనా స్ఫురింపజేయాలి. వారి భావుకత్వాన్ని, మేధస్సును, ఆత్మవిశ్వాసాన్ని పెంచాలి. వారి కళాభిలాషను సంతృప్తి పరచాలి." (Socialist Realism in Literature and art పీఠిక Progress Publishers, Moscow, 1971). భారతదేశంలోని కళాకారులు విదేశయాత్రలమీద, ప్రభుత్వం నడిపే ప్రదర్శనాలలో బహుమతులపైన కేంద్రీకరిస్తున్న దృష్టిని తగ్గించుకొని ఎంతవరకు సామాన్య విద్యావంతులపైనా, మధ్య తరగతి సంస్కారపరులపైనా - 'కళాభిలాష'ను వ్యాపకంగా చేపట్టిన నూతన ధనికవర్గం, వారి జనానాలు మినహాయించి - తమ ప్రభావం వ్యాపించిందని గాని, తమ కళా వ్యాసంగం జాతీయ జీవనాన్ని ఎంతవరకు ప్రతిబింబింప చేస్తున్నదన్న విషయాన్ని గూర్చి గాని ఆత్మ పరీక్ష చేసుకోవడం అవసరం. Hussain, Ramkumar, Gujral వంటి చిత్రకారులు తప్పించి ఆత్మాశ్రయభావమే భారతీయ కళాకారులలో ఎక్కువగా కనిపిస్తుంది. సాంఘిక దృక్పథాన్ని అలవరచుకొని, మేధావులుగా తమ నైతిక బాధ్యతలను కళాకారులు గుర్తించిననాడు కళాసీమలో వాస్తవికతను గూర్చి ఎవరి ప్రోద్బలం అవసరం లేకుండానే సరియైన నిర్ణయానికి రాగలుగుతారు. అసలు వాస్తవికత కళాసీమలో అవసరమా అనవసరమా అనే ప్రశ్న ఆధునిక యుగంలో ఎలా జనించిందో తెలుసుకుంటే భారత దేశానికి నేటి వాదోపవాదాలు ఎంతవరకు వర్తిస్తాయో తేలుతుంది.

14వ, 15వ శతాబ్దాలలో ఇటలీదేశంలో ప్రారంభమయిన సాంస్కృతిక పునరుజ్జీవనం (Renaissance) పాశ్చాత్య చిత్రకళకు స్వర్ణయుగంగా వర్ధిల్లింది. ఈ ఉద్యమానికి లక్ష్యం కళాసీమలో వాస్తవికతను పునరుద్ధరించడమే. ఆ నాటి కళాచరిత్రను వ్రాసిన Vasari మాటల్లో "Massacio (1401-1428) కి పూర్వపు చిత్రాలన్నీ వర్ణచిత్రాలు మాత్రమే. వాటితో పోల్చినప్పుడు Massacio కళాసృష్టి వాస్తవిక మైనది". కాని ఆ ఉద్యమం ఉచ్ఛదశను దాటి క్షీణదశలో 19 వ శతాబ్దానికి జడాత్మకస్థాయిని చేరుకొని జీవం కోల్పోయినప్పుడు Academic Art కి విరుద్ధంగా కళాసీమలో పునరుజ్జీవనానికి, వాస్తవికతను పునరుద్ధరించడానికి సలిపిన కృషిలో తిరుగుబాటుగా -ఆధునిక యుగంలో సాంఘిక వ్యవస్థపై నలుమూలల తలయెత్తిన తిరుగుబాటులో అంతర్భాగంగా - ఆధునిక కళ ఉద్భవించింది. భారతీయ కళాకారులు ఎవరిపైన ఎందుకు తిరుగు బడుతున్నట్లు? ప్రాచీన కళ ఏనాడో అస్తమించింది. పునరుద్ధరణ గాని తిరుగుబాటు కాదు భారతీయ కళాకారుల కర్తవ్యం. పాశ్చాత్య దేశాల ప్రక్రియ లన్నింటిని యథాతథంగా అనుకరించడం మాత్రమే కళాసీమలో గోచరిస్తుందనీ, అనుభూతి ఎక్కడా కనపడటంలేదనే అపవాదు కళాకారులవద్దనే వినిపిస్తోంది. కళారంగంలో విశిష్టతను సాధించడానికి వ్యక్తిత్వం, భావనోద్వేగం అవసరం. Modigliani ని గూర్చి రాస్తూ తెల్లవారుఝామున మూడింటికి తలుపు తట్టి లోన ప్రవేశించాక Villon కవిత్వంతో తన వీధిఅంతటికి నిద్రా భంగం కలిగించా డొకసారి అంటాడు అతని మిత్రుడు Lipchitz.

ఆధునిక యుగంలో పాశ్చాత్య దేశాల్లో వెలువడిన శయ్యా విభేదాలన్నిటికీ నకళ్ళు తీసి ఆ చరిత్ర అంతా భారతదేశంలో పున: ప్రారంభించడం భారతీయ కళా సంప్రదాయాల దృష్ట్యా అనవసరం, అసంగతం కూడ. భారతదేశంలో పాశ్చాత్యుల కళాచరిత్రలో సంభవించిన ఒడుదుడుకులు కనపడవు. సింధు నాగరకతనుండి యీనాటిదాకా కనిపించే మార్పులు క్రమబద్ధమైనవి,

స్వాభావికమైనవి. విప్లవాత్మకమైన మార్పులు భారతీయ కళాసంప్రదాయానికే విరుద్ధం. అతి ప్రాచీనకాలంనుండి భారతీయ కళలో సాదృశ్యత, సింబాలిజం, ఆదర్శ రూపకల్పన (idelisation), సాధారణీకరణ (Stylisation) వంటి అంశా లన్నీ సమ్మిళితమై విలక్షణమైన భారతీయ శైలి ఏర్పడింది. కళావేత్తలు మాత్రమే పరిణామ క్రమాన్ని గుర్తిస్తారు. టూకీగా చెప్పాలంటే గ్రీకు నాగరికత ప్రభావంలో పాశ్చాత్య సంప్రదాయాలను జీర్ణించుకొని ఆంధ్రుల అమరావతి శిల్పకళ ఉద్భవించింది. అమరావతి శైలి ననుసరించే అజంతా చిత్రకళ జనించింది. తదనంతరం రేఖకి ప్రాధాన్యత హెచ్చడం వలన, చివరి దశలో లాలిత్యంతో ప్రాచీన చిత్రకళ అంతరించింది. పాశ్చాత్యులు వాస్తవికతను అడపా దడపా ఆదరించి, చీదరించుకోవడం భారతీయ కళా చరిత్రకి ముఖ్య సమస్య కాదు. ఎందుకంటే పైన వివరించినట్లు సూటికి నూరుపాళ్లు చిత్రకళ వాస్తవికంగా ఉండాలని భారతీయ కళాకారులు ఎన్నడూ ప్రతిపాదించలేదు. నిజానికి ప్రాచ్యదేశాల చిత్రలేఖనం, ఆఫ్రికావాసుల శిల్పకళ పాశ్చాత్య దేశాల్లో వెలువడిన ఆధునిక కళకి కారణభూతాలన్న విషయం కళాభిమానులకు విదితమే. వేదకాలం నాడే నిర్గుణ బ్రహ్మను ప్రతిపాదించిన భారతీయులకు నైరూప్యకళ (Abstract Art) క్రొత్త సంగతి కాదు.

ఈ నాడు భారతీయ కళను పునరుద్ధరించడానికి ఏ మార్గాలను అవలంబించాలని ఆలోచించినప్పుడు ఆజంతా, అమరావతి వంటి కళాఖండాల ఉత్కృష్టత దేని వలన అని గుర్తించగలిగితే ప్రయోజనం లభిస్తుంది. ఇటు ముఖ్యేతర విషయమైన బౌద్ధాన్ని గురించి, లేదా కళాత్మక విలువలను గూర్చి తప్పితే ప్రాచీన భారతీయ శిల్పంలోనూ, చిత్రకళలోనూ ప్రస్ఫుటమయే వాస్తవిక దృష్టి ఆ నాటి దైనిక జీవనాన్ని ప్రగాఢమైన సాంఘిక దృక్పథంతో చిత్రించడం, వాటి ఔన్నత్యానికి, భావపుష్టికి, సార్వకాలీనతకు కారణాలని మన కళాకారులు గుర్తించకపోవడం విచారకరం. అజంతా చిత్రాలలో కనపడే వాస్తవికతను సాంఘిక దృష్టిని విస్మరించి ఆత్మాశ్రయభావంతో ప్రి-రేఫెలైట్ (Pre-Raphaelite) చిత్రాల ప్రభావంతో నీరసమైన చిత్రాల సహాయంతో భారతీయ కళను పునరుద్ధరించాలనే ప్రయత్నాలు విఫలం కావడంలో ఆశ్చర్యం లేదు. Pre-Raphaelite ఉద్యమం ఆంగ్లేయ చిత్రకళలో కొద్దిపాటి విజయం సాధించిన తిరుగుబాటు. అది అసలే ఆధ్యాత్మికతతో ఉక్కిరి బిక్కిరి అవుతున్న భారతదేశానికి దిగుమతి కావడం మన దౌర్భాగ్యం. ఆ నాడే మన చిత్రకారులు ఫ్లేమిష్, డచ్చి చిత్రకళలతో పరిచయం ఏర్పరుచుకుంటే మన కళా చరిత్ర మరో విధంగా ఉండేది.

భారతీయ కళాకారులు Sher Gil, Keyt లు తప్పించి విశిష్టమైన ఆధునిక భారతీయ శైలిని సాధించలేక పోవడానికి కారణ మేమిటి? ఇతరులు ఎన్ని కారణాలు వివరించినా నిర్దుష్టమైన సాంఘిక దృక్పథం లోపించడం వల్లనే అని నా అభిప్రాయం. ఆదిలో తప్పించి స్వాతంత్రోద్యమంలో కూడ మన కళాకారుల పాత్ర అతి స్వల్పం అనిపిస్తుంది. స్పెయిన్ దేశంలో ఫ్రెంచి సైనికుల అత్యాచారాలపై Goya(గోయా) చిత్రపటం చరిత్ర కెక్కింది. కాని గత నూరేళ్ళలో ఎన్నో రాజకీయ, సాంఘిక ఉద్యమాలు భారతదేశంలో వెలువడినా కనీసం ప్రభుత్వ ప్రచురణలోనైనా (Contemporary indian Painters) స్వాతంత్ర్యోద్యమంపై ఒక్క చిత్రం కూడా లేకపోవడం భారతీయ కళాకారుల సాంఘిక దృక్పథానికి నిదర్శనం. స్వాతంత్ర్యానంతరం కూడ భారతీయ కళాక్షేత్రంలో సాంఘిక దృష్టి అంతంత మాత్రమే. Sher Gil విషయంలో కూడ సాంఘిక సమస్యలపై అవగాహన,

అభ్యుదయకాంక్ష లోపించినా ఆమెలో గల ఉన్నత మానవత్వం ద్వారా నైనా సామాన్య ప్రజల కష్టసుఖాలను చిత్రించాలనే ఆసక్తి కలిగించిందని Geetha Kapur వివరించారు. (Illustrated weekly, 12th March 1972). ఆమె కనపరచిన మానవత్వానికి కారణం లేకపోలేదు. కళాసాధన పూర్తికాగానే ప్యారిస్ ప్రయాణం భారతీయ కళాకారుల లక్ష్యం, అయితే ప్యారిస్‌నుంచే ఆమె యిక్కడకు రావడం జరిగింది

ఇలా అనడం వ్యక్తిగతంగా మన కళాకారులను విమర్శించడానికి కాదు. ఒకప్పుడు ప్రాచీన భారతంలో సంఘంలో ఉన్నతవర్గంగా పరిగణింపబడి, సాంఘిక జీవితంలో ప్రముఖ పాత్ర వహించిన కళాకారులకు నేటి సాంఘిక వ్యవస్థలో స్థానం ఏమిటని కూడా ఆలోచించాలి. సంఘంలో ప్రతివ్యక్తీ డిగ్రీలకోసం కాలేజీల చుట్టూ తిరుగవలసిన అవసరం లేదనీ, కళాకారులు కూడా డిగ్రీదారులకు దీటైన మేధావులనే భావన కళాకారులకే లేదు. ఒకవైపున పాతకాలం కళాకారులు కళాసాధనను జీవనోపాధిక్రింద, వృత్తి క్రింద చేపట్టి సంతృప్తిపడడం, మరోవైపున కళాకారు డనిపించుకోవడం ప్రజా జీవితానికి, సంఘానికి అతీతమైన ఫ్యాషన్ వ్యాసంగమనే 'ఆధునికుల' భావన భారతీయ కళాకారుల ఆత్మాశ్రయతకు కారణం.

ఈ నాడు భారతీయ మేధావులు తీవ్రంగా చర్చిస్తున్న దేశంలోని 'వాస్తవికత' ఏమిటి? ప్రజల దుర్భర దారిద్ర్యం, అజ్ఞానం, నిస్సహాయత. ఘోరమైన యీ జీవిత వాస్తవికతను విస్మరించి గత యిరవై ఏళ్ళలో సామాన్య ప్రజానీకాన్ని దోచుకొని లక్షలు నిలవచేసుకొని నూతన ధనికవర్గం కట్టుకున్న భవనాల అలంకరణకై 'తాంత్రిక' చిత్రలేఖనం బయలుదేరింది యిటీవల. ఆధునిక కళకు జాతీయ నైవేద్యంగా దీన్ని చూసుకొని మురిసిపోతున్నాం, చిట్టచివరకు ఏదో మార్గం కనపడిందని. ఈ 'తాంత్రిక' చిత్రకళకు సాంఘిక ప్రయోజనం కాదుగదా కళాత్మక విలువ ఉందా? అని నిర్ణయించడానికి ముందు వీటిని మనకు సమర్పిస్తున్న కళాకారులకు తాంత్రిక సిద్ధాంతంపై స్వయంగా నమ్మకం ఉందా అని ప్రశ్నించవలసి ఉంటుంది. ఒకప్పుడు తాంత్రిక వాదం భారతదేశంలో సజీవమైన జీవన దృక్పథం. ఉదాహరణకు ఖజూరహో శిల్పం ఒకటి (No. 18, Homage to Khajuraho, Marg Publication, Anand & Kramrisch) యీనాటి అభిరుచికి పామరజనానికి గూడ పరమ అసభ్యంగా కనిపిస్తుంది. అయితే కేవలం కామోద్రేకం కోసమే దానిని చెక్కడంగాని, ఆ రోజుల్లో ఆమోదించడం గాని జరిగిందని భావించడం సమంజసమా? నిజం ఆలోచిస్తే తాంత్రిక సిద్ధాంతాల దృష్ట్యా రతికార్యాన్ని ప్రదర్శించే ఆ శిల్పంలో పరిపూర్ణమైన ధ్యానం, నిశ్చలత్వం పరికించవచ్చు. ఈనాడు అట్టి కళగాని, ఆ కళాసంప్రదాయాలలోని సింబాలిజంగాని పునరుద్ధరించడం సాధ్యమా? స్వీయానుభూతిలో జనించనిది, చిత్త శుద్ధిలేనిది, అర్థరహితమైనది సింబాలిజం పేరుతో ఫ్యాషన్ కోసం చిత్రించడం తాత్కాలిక విజయాన్ని మాత్రమే సాధించగలదు. ఇట్టి నిరర్థక ప్రక్రియల ద్వారా గాని ఆధునికత అసాధ్యమా? తాంత్రికకళ, సింబాలిజం వగైరా అటుంచి నైరూప్యకళ మాత్రమే ఆధునికతకు పరాకాష్ఠ అనుకోవడం దేనికి? కనీసం కొందరు భారతీయ చిత్రకారులైనా Rivera వంటి మెక్సికో చిత్రకారుల కృషిపై ఆసక్తి చూపడం ముదావహమైన విషయం. ఇంతేకాదు, ఆధునికతకు పుణ్యక్షేత్రమైన అమెరికాలోనే స్వర్గీయ Ben shahn ఆధునిక ప్రక్రియలను వాస్తవికతతో జోడించడం అసాధ్యం కాదని నిరూపించాడు. సమకాలీనమైన ప్రక్రియల సారాన్ని సంప్రదాయంతో జతగూర్చి ప్రజా జీవితాన్ని మానవతా దృష్టితో చిత్రించడంలో రెన్వార్

(Renoir) జ్ఞప్తికి వస్తాడు. నానాటికి Renoir ఖ్యాతి పెరుగుతోంది కాని తగ్గడంలేదు.

ఆధునికత విషయంలో నైరూప్యకళ (Abstract Act) సింబాలిజంలకన్న అతి వాస్తవిక కళ (Surrealistic Art) లోనే జీవిత వాస్తవికతను చిత్రించడానికి అభ్యుదయ పరులకు అవకాశాలు లభిస్తాయి. ప్రతిభ ప్రధానంగాని వింత వింత ప్రక్రియల ద్వారా ఏదో సాధించగల మనుకోవడం అల్పదృష్టి మాత్రమే. సంప్రదాయ కళలోనే కేవలం వర్ణం సహాయంతోనే జాలెన్స్కీ (Jawlensky) అపూర్వమైన expression సాధించి ఆధునిక కళకు సేవచేశాడు. (Portrait of a Girl, 1909). అంతే కాక సాంఘిక జీవితం దృష్ట్యా యితర దేశా లన్నిటికన్నా అపారమైన వైవిధ్యం గల భారతదేశంలోని కళాకారులకు కళావస్తువు ఏదీ దొరక్క నైరూప్యకళను (Abstract Art) చేపట్టడం Coleridge పద్యాన్ని జ్ఞప్తికి తెస్తుంది. Genre చిత్రాలు కానక్కరలేదు. Still life లోనే భారతీయ సాంఘిక జీవితంపై భావయుక్తమైన చిత్రాల నెన్నింటినైనా ఊహించవచ్చు. Still life తో Abstract Art ను జోడించడం తేలిక కూడా!

నైరూప్య కళతోపాటు యిటీవల ప్రాముఖ్యత చెందుతున్న మరో అంశాన్ని గూర్చి కూడ ప్రస్తావించాలి. అది ఆధునిక కళపై వైజ్ఞానిక శాస్త్ర ప్రభావం, తద్వారా వాస్తవిక కళలో ఉద్భవించిన మార్పులు యిత్యాదులు. యాంత్రిక యుగంలో యాంత్రిక సామగ్రి, కర్మాగారాలు వగైరా కళావస్తువులు కావడంలో ఆశ్చర్యం లేదు. సాంఘికంగా వెనుకబడియున్న భారతదేశం వంటి బడుగు దేశాలలో వైజ్ఞానికాభివృద్ధిని సూచించే కళను ఆహ్వానించవలసి ఉంటుంది. అయితే వాస్తవిక దృష్టి పెరగడంతో పాటు వైజ్ఞానికాభివృద్ధి నైరూప్యకళకి కూడ ప్రోత్సాహాన్ని యిచ్చింది. ఇటీవల యాంత్రిక పరికరాలతోనే కళాసృజన జరిగేదాకా వచ్చింది. కొందరు చిత్రకారులు వైజ్ఞానికులు మైక్రోస్కోప్ వంటి పరికరాలతో కనుగొంటున్న పదార్థ సూక్ష్మస్వరూపాన్ని, Ultra Structure కూడ చిత్రిస్తున్నారు. కంటికి అగపడిన ప్రకృతిని పూర్వం చిత్రిస్తే, యీ నాడు యీ వైజ్ఞానిక చిత్రాలు కూడ వాస్తవిక కళగానే పరిగణించాలని కొందరివాదన. వైజ్ఞానికాభివృద్ధి వలన కంప్యూటర్ సహాయంతో చిత్రకారు డవసరం లేకుండానే టెలివిజన్ స్క్రీన్‌పై ఎటువంటి రేఖాచిత్రాన్నైనా క్షణంలో చూపించగల సామర్థ్యం ఆధునాతన పరిశోధన (Science Today మాసపత్రిక March 1972). ఈ పరిణామాలపై కళాకారుల దృక్పథం ఏమిటి? కళాసృష్టి సృజనాత్మక క్రియగా నిలిచినంత కాలం ఏవిధమైన ప్రక్రియనైనా అభినందించాలి. అందుబాటులో ఉన్న వైజ్ఞానిక పరికరాలను వాడుకోవడం అన్ని కాలాల్లోనూ ఉంది. ఏ యంత్రమైనా మానవ మేధపై ఆధారపడే పనిచేస్తుంది. కళాకారుడి ప్రాముఖ్యత తగ్గుతుందనుకో నక్కరలేదు. వైజ్ఞానికుడూ కళాకారుడు ఒకడే అయినా సృజనాత్మక కృషి కళలోకే చేరుతుంది. అదే విధంగా మైక్రోస్కోప్ చిత్రాలు కళాక్షేత్రంలో నూతన ప్రక్రియలకు సహాయపడినంత వరకూ కళాకారులు వాటిపై ఆసక్తి కనపరచడంలో తప్పులేదు. ఇక మైక్రోస్కోపులో పదార్థతత్త్వం కనపడింది గనుక వాస్తవిక ప్రపంచంలోనూ, జీవితంతోనూ కళాకారులకు పని లేదనుకోవడం పొరపాటు. వైజ్ఞానికులే అలా భావించడంలేదు. అనంత విశ్వాన్ని గూర్చి, పరమాణువు తత్త్వాని గూర్చి పరీక్షిస్తున్న వైజ్ఞానికులు తమ పరిశోధనలను సాంఘికాభ్యుదయం సాధించడానికి, నిత్యజీవితంలోని సమస్యలను పరిష్కరించడానికి వినియోగిస్తున్నారు. అందువల్ల వైజ్ఞానికాభివృద్ధివల్ల కళాకారులలో భావనాశక్తి కుంటుపడుతుందని కాని, లేక సాంఘిక దృక్పథం క్షీణిస్తుందని కాని అనుకోనక్కరలేదు.

కళాసీమలో వాస్తవికత అవసరం అనడంలో నైరూప్యకళను ఖండించడమే యీ వ్యాసం

ఉద్దేశంకాదు. చిత్రలేఖనం రంగు, రేఖపై ఆధారపడిన విశిష్టమైన కళ. కళా రంగంలో వైవిధ్యం అన్ని కాలాల్లోనూ అవసరం. కళాక్షేత్రంలో Pure Art కి ఎప్పుడూ తగినంత స్థానం ఉంటుంది. భావుకులు ఎప్పుడూ ఆవైపే మొగ్గుతారు సంగీతంలో ఆలాపన, నాట్యంలో తిల్లానా మెచ్చుకోని దెవరు? అయితే నిత్య జీవితాన్ని గూర్చి, జీవిత సమస్యలను గూర్చి విస్మరించ కూడదనేదే ప్రస్తుతవ్యాసం లక్ష్యం. నూటికి నూరుపాళ్ళు వాస్తవికత కళాకారుడు కనపరచాలనడం కళా జగత్తుకే మరణశిక్ష. వాస్తవిక కళ పేరుతో కొన్ని సామ్యవాద దేశాలలో కళాకారుల స్వేచ్ఛ నరికట్టడం చింతించవలసిన విషయం. కళాకారులకు సాంఘిక దృక్పథం అవసరమని మాత్రమే కోరవలసి ఉంటుంది.

వ్యాసం ముగించడంలో వాస్తవిక కళనుగూర్చి ఒక హాస్యాస్పదమైన అనుభవాన్ని గూర్చి ప్రస్తావించాలి. గత సంవత్సరం మన రాజధాని నగరంలోనే నృత్య కళ అంటే ముక్కూ మొహం ఎఱుగని యీనాటి పెద్దలముందు ఒక్కముద్ర అవసరం కూడా లేకుండా వాస్తవిక చర్యలను మూగ సంజ్ఞలతో అనుకరించి మహామహులను ముగ్ధులను చేసి, మూడువేల రూపాయలు సంపాదించింది ఒక తెలివైన అమ్మాయి.

('కళ' 5వ సంపుటి నుంచి)



An artist giving finishing touches to an idol of Devi Durga at a pandal in Chittaranjan Park.

MISI/మిసిమి RNI Regd No 45042/90 Telugu Monthly Hyderabad-500 020 Postal Regd No H/SD/191